

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكَّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 327 - أكتوبر 1997

■ الوعي والفن والمجتمع

د. فؤاد المرعي

■ مؤلفات ابن وحشية

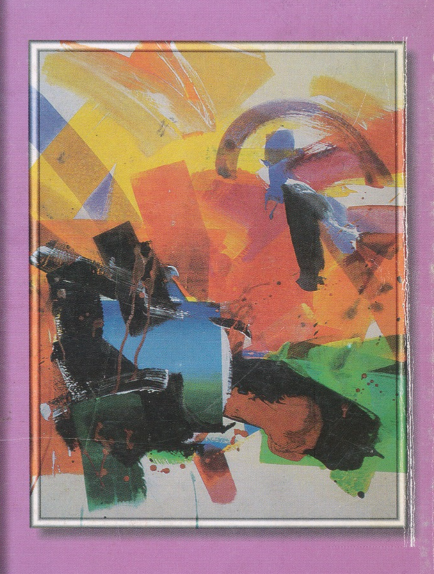
د. نزيه كسيبي

■ قراءة في قصص طالب الرفاعي

د. عبدالله أبوهيف

■ الشعر والقصة:

شريف رزق - د. حسن فتح الباب
علي عبدالله سعيد - أشرف الصباغ





العدد 327 ـ أكتوبر 1997

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 ريالات، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية ـ الكويت الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 2518286 ـ هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 ـ فاكس: 2510603

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية. ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل اذا كانت مترجمة.
3 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال الى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 ـ المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(327) October 1997



Al Bayan

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602

كلمة البيان

حال النقد العربي الحديث

• نذير جعفر

كلام كثير يقال هذه الأيام في توصيف حال النقد العربي الحديث، بعضه ينفي وجود النقد والنقاد، وبعضه الآخر يتهمه بالجمود والتقصير في متابعة النتاج الإبداعي، وبين الاثنين يذهب فريق إلى أن النقد لم يعد سوى تابع لمدارس الغرب ومعظمه تحول إلى طلاسم ومصطلحات غامضة وملتبسة في معانيها ودلالاتها.

ولأن النقد في تقديرنا وعي فلسفي للعصر الذي نعيش فيه من ناحية، ووعي معرفي وجمالي لبنية النص وعلاقته بشروط إنتاجه من ناحية ثانية، فإنه من البديهي أن يكون هذا النشاط الذهني على مستوى عال من التركيز إن كان في الحقول النظرية التي يرتادها أو في إطار التطبيقات والمصطلحات التي يستخدمها لمقاربة النصوص. وهذا النشاط النوعي قد يوهم بمحدودية تأثيره وقلة انتشاره، في الوقت الذي يعم فيه النقد «الإعلامي» أو «الصحفي» الذي يلبي متطلبات سوق الكتاب، ويستجيب للرصد السريع والمتحيز غالبا في رؤيته إلى النص ومبدعه.

إن نظرة دقيقة متفحصة إلى واقع النقد العربي الجديد يمكن أن تدفعنا إلى التفاؤل بمستقبل هذا النقد، فثمة نهضة حقيقية لهذا النقد في المملكة العربية السعودية تعبر عنها الندوات التي تقام، والدوريات التي تصدر، والأسماء التي بدأت تفرض حضورها في المشهد الثقافي العربي. ويكفي أن نذكر إصدارات نادي جدة الأدبي، ومجلة «علامات» كمؤشرات على فاعلية هذه الحركة النقدية الناهضة.

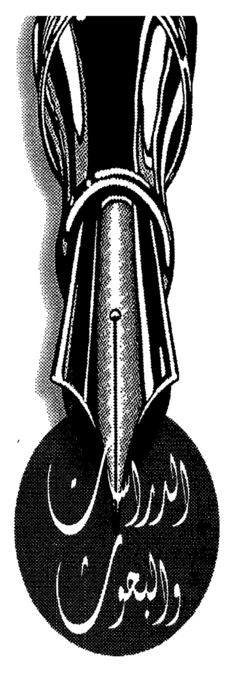
وإذا ما انتقلنا إلى المغرب العربي فسنجد عشرات الإصدارات النقدية سنويا، ولدار «توبقال» الحظ الأوفر في هذا المجال نوعا وكما.

وتأتي مجلة «فصول» القاهرية لترسخ الأسس القوية التي تتنامى من خلالها عملية الدرس النقدي المنهجي للنصوص، وإذا كانت «فصول» و«علامات» تتفردان في اختصاصهما، فإن عددا آخر من الدوريات تخصص محاور هامة في أعدادها المتلاحقة للنقد منها «البيان» و«عالم الفكر» الكويتيتان، و«المعرفة» و«الموقف الأدبي» السوريتان، إضافة إلى الندوات التي تعقد سنويا لتدارس شؤون وشجون النقد العربي.

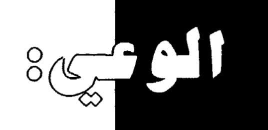
وحتى يتحول هذا النشاط إلى رافعة حقيقية للعمل الثقافي برمته لا بد من توسيع آفاق المناخ الديمقراطي وانتزاع حق الحوار الفكري دون قيود أو وصايات، وما يتبع ذلك من فتح الحدود أمام المطبوعات وتوفير الدعم اللازم لوصول الكتاب والمطبوعة إلى القارئ بسعر مناسب يشجعه على الاقتناء والقراءة والمتابعة.

في هذا العدد سيجد القارئ الكريم نماذج رصينة من النقد منها ما تناوله الدكتور فؤاد المرعي حول علاقة الوعي والفن بالمجتمع دارسا حدود هذه العلاقة ومفندا لكثير من الآراء في هذا الخصوص. وتأتي دراسة الدكتور أحمد علي محمد لديوان علي السبتي «وعادت الأشعار» كنموذج للدراسة التطبيقية الجادة التي لا تقف عند حدود المضامين بل تتعدى ذلك إلى البنية الفنية وعلاقات التناص وغير ذلك. وتتبعها دراسة الدكتور عبد الله أبو هيف لقصص طالب الرفاعي وهي دراسة تطبيقية معمقة وموسعة وتتقصى المضامين والأشكال الفنية التي تنتظم من خلالها. أما دراسة ياسين النصير حول الشخص الثالث في القصة القصيرة فهي دراسة نظرية لإشكالية فنية هامة في هذا المجال..

وسنعمل جاهدين في الأعداد المقبلة على تقديم المزيد من المحاور التي تعمق هذا المسار وتنتقل به خطوة أخرى إلى الأمام..


الدراسات
والبحوث

الوعي و الفن و المجتمع



نشأته وأشكاله وسماته العامة

د. فؤاد المرعي- جامعة حلب
سورية

حين وقف الإنسان من الواقع موقفا مفارقا عمليا تطبيقيا مغيرا، عرفه ووعاه كما هو موجود بذاته، واكتشف من خلال تعامله معه صفات الأشياء والظواهر وجوانبها المختلفة التي تمكنه من تغيير شروط وجوده. ومن البديهي أن إنجاز ذلك تطلب من الإنسان انتقاء يحتوي مقارنة ومقابلة بين عناصر الواقع وإبرازا

لجوانب التطابق والاختلاف بينها وتجزيئها وتركيبها بهدف اكتشاف العلاقات الجوهرية التي تربط كلا منها بالآخر. وكان هذا الأساس الذي قام عليه التفكير الإنساني.

ومع الزمن تطور تفكير الإنسان من اكتشاف ظروف الأفعال التطبيقية المنفصلة إلى فهم قوانين الطبيعة التي تحدد نجاح هذه الأفعال في خدمة أهدافه أو إخفاقها، وأسهم نشاط الإنسان العملي، بالضرورة، في قيام تكاتف بين أفراد الجماعة البشرية وحالات من التعاضد والعمل المشترك، خلقت، بالضرورة أيضا، الحاجة إلى التخاطب بقصد تبادل الخبرة وتنظيم العمل فكان الكلام وكانت اللغة.

ومن المعروف أن التفكير واللغة ليسا شيئا واحدا، وأنهما مختلفان من حيث الدور الذي يؤديه كل منهما، فالتفكير وسيلة لمعرفة الواقع، أما اللغة فوسيلة للتفاهم بين الناس. غير أن الأفكار لا تتكون إلا في إطار لغوي حيث تحدد الكلمات المفاهيم التي تستخلص الجوانب الجوهرية في الأشياء. وما كان هذا ليحدث أبدا لولا قوة التعميم والتجريد اللذين تتصف بهما اللغة. إن اللغة شكل وجود الفكر ولا يستطيع الإنسان أن يفكر إلا بالكلمات.

يقوم التفكير بدور كبير في تكوين وعي الإنسان، غير أنه ليس سوى عنصر من عناصره، فوعي الإنسان يشمل، إلى جانب التفكير، الإحساس والإدراك والتخيل والشعور أيضا. بعبارة أخرى: الوعي عملية تشترك فيها قدرات الإنسان المعرفية كلها. وهو يرتبط في نشوئه وتطوره ارتباطا وثيقا بشروط وجود الإنسان ونشاطه العملي المادي والروحي المجرد.

إن الناس ينتجون آراءهم وتصوراتهم وأفكارهم وما شابه ذلك، ضمن شروط وجودهم. ولذا لا يمكن أن يكون موضوع الوعي أي شيء غير ذلك الوجود. ولا يمكن أن تفهم الأفكار وسائر صيغ الوعي، حتى تلك الأكثر تجريدا وغيبية، أو تدرس على نحو صحيح، إلا من خلال علاقتها بظروف الحياة التي أوجدتها، فثمة علاقة ديالكتيكية لا يجوز إغفالها بين صيغ الوجود وصيغ الوعي تجعل كلا منهما يحدد الآخر ويتحدد به.

النشاط الواعي علامة الجنس الإنساني المميزة، فالإنسان يدرك في جميع الحالات غايات عمله ويخمن نتائجه. ولذا فإن «الوعي» يندمج في مجرى حياة الإنسان اليومية ويسهم في جميع نشاطاته المادية والروحية ويستند موضوعيا إلى كل ما يرتبط بوجوده الشخصي وحاجاته المعايشة وقواه ومواهبه وخصائص تربيته والتأثيرات الإيديولوجية التي يخضع لها، أي إلى كل ما يرتبط بتأمين حاجاته المادية والروحية.

غير أن حياة الإنسان لا تجري في وسط يقتصر على وجوده الشخصي، فهو كائن اجتماعي يعيش في مجال معين من مجالات الحياة الاجتماعية، وحياته لا يمكن أن تعقل في غير إطار الجماعة. إن الناس يتعاملون باستمرار ويعيشون في المجتمع مترابطين بعلائق متنوعة جدا، وسيبقى ذلك الترابط قائما ما بقي الناس موجودين. وهذا يعني أن الوعي الفردي عند الإنسان يشمل في ذاته محتوى اجتماعيا، وأن عالم الفرد ليس وجوده الشخصي فحسب، بل هو أيضا وجوده الاجتماعي، أي وجود مجتمعه الذي ينتمي إليه ويحمل اهتماماته ويعيش في

وسطه الروحي الذي يشكل عامل تأثير موضوعي في وعيه.

ونحن، لكل ذلك، لا نستطيع أن نستخلص الوعي الفردي من ظروف حياة شخص ما بمعزل عن وجوده الاجتماعي الذي يكون، بداهة، سببا في ظهور ملامح عامة في وعي الأفراد المنتمين إلى مجتمع واحد.

ثمة، إذن، نوعان من الخصائص في وعي الإنسان: خصائص فردية تجعله يعي بشكل فردي متميز الأحداث والظواهر المختلفة ويثمن، على طريقته، وقائع الحياة الاجتماعية جاعلا إياها، بهذا القدر أو ذاك، موضوعا لمعاناته الفردية الخاصة، وخصائص اجتماعية يكتسبها الإنسان من مجرى علاقاته الضرورية والمستمرة بالآخرين في مجالات الحياة المادية والروحية كلها. وهذه الخصائص تشكل الأساس الذي يقوم عليه الوعي الاجتماعي.

***

يجدر بنا هنا أن نلاحظ أن الوعي الاجتماعي ليس شيئا ضبابيا موجودا خارج الوعي الفردي ومنفصلا عنه. إنه موجود في رؤوس الأفراد، ولكن ما يميزه من الوعي الفردي هو أنه منظومات عامة من الأفكار والنظريات والمواقف تجاه مجمل جوانب الحياةالاجتماعية. ولذا فالوعي الفردي والوعي الاجتماعي لا يتطابقان ولكنهما، مع ذلك، لا ينفصلان أبدا. وتتجلى وحدتهما في كون الوعي الاجتماعي لا يوجد إلا من خلال الوعي الفردي، حيث يبرز باعتباره عاما من خلال الخاص، بينما يمثل الوعي الفردي الوعي الاجتماعي باعتباره في الأساس وعيا اجتماعيا يحمل الخصائص الفردية للإنسان المعني.

ولكن وحدة الوعي الفردي والوعي الاجتماعي لا يلغي ما بينهما من تناقض يستمد جذوره من التناقض بين الوجود الفردي والوجود الاجتماعي، فجميع التشكيلات الاجتماعية التي عرفتها البشرية لم تستطع، حتى يومنا هذا، أن تلغي الصدامات المستمرة بين الفردي والاجتماعي على الرغم من الحلم الذي لازم البشرية دائما بخلق ظروف اجتماعية تمكن الأفراد في المجتمع الإنساني من العيش من دون صراعات أو صدامات تناحرية. لقد اتخذ هذا الحلم أشكالا مختلفة دينية وفلسفية وسياسية وفنية، ولكنه بقي، مع ذلك، حلما صعب المنال. وظلت الصدامات بين الفردي والاجتماعي قائمة، بل إنها تحمل في بعض الأحيان طابعا تناحريا صارخا.

إن مفهوم الوعي الاجتماعي مفهوم واسع للغاية يشكل كل أشكال النشاط الروحي للناس (العلم والفلسفة والفن والأخلاق.. وغير ذلك) التي يعي الناس بواسطتها الجوانب الطبيعية والاقتصادية والجمالية والأخلاقية.. في الحياة. ويشمل أيضا مشاعر الناس وأمزجتهم التي تسمى بمجملها «النفسية الاجتماعية» والتي تؤثر في نواحي الحياة الاجتماعية كلها، ويستحيل من دون أخذها في الحسبان أن نتقدم في دراسة أشكال الوعي الاجتماعي. إن «للنفسية الاجتماعية» معنى جامعا يمكن أن يشمل طبقة بعينها أو أمة بكاملها، حيث تتجلى فيها الخصائص النفسية المشتركة لجميع أفراد الطبقة أو الأمة على اختلاف فئاتها وطبقاتها كنمط الشخصية وحدة الطباع أو برودتها والعواطف والأذواق والتقاليد التي تترك طابعها القومي على الوعي الاجتماعي.

لقد سبق أن تحدثنا عن العلاقة الدياليكتيكية بين صيغ الوعي وصيغ الوجود التي تجعل كلا منهما يحدد الآخر ويتحدد به. وبما أن الوعي الاجتماعي صيغة من صيغ الوعي فإنه يتحدد بالوجود الاجتماعي ويحدده. وهو يرتبط أيضا بمجمل ما هو موجود من التصورات والتأثيرات والحركات الفكرية، إذ يستحيل علينا تفسير ظواهر الوعي الاجتماعي من خلال صيغ الوجود الاجتماعي وحدها، كحالة القوى المنتجة والاقتصاد وخصائص النمو الاقتصادي والصراع الطبقي.. الخ، فثمة حالات يتخلف فيها الوعي الاجتماعي عن الوجود الاجتماعي، فيظل محتفظا بالأشكال القديمة التي كانت تعبر عنه من قبل ولم تعد الآن ملائمة لوجود الناس الجديد. وهكذا تظهر في المجتمع دعوات إلى التجديد في معركة خاسرة حتما، لأن تغير الوجود الاجتماعي يستدعي في النهاية تغير الوعي الاجتماعي لا محالة.

وثمة حالات أخرى يسبق فيها الوعي الاجتماعي في مجتمع ما أشكال الوجود الاجتماعي نتيجة الاحتكاك بمجتمعات أكثر تطورا أو من خلال الحروب أو التعامل التجاري أو التواصل العلمي والفني وما شابه ذلك، أو نتيجة عجز صيغ الوجود الاجتماعي عن تأمين الحاجات الضرورية لحياة الناس، فتظهر صيغ من الوعي تسبق العلاقات الواقعية الراهنة وتتنبأ بالجديد وتتمتع بالقدرة على إبراز حاجات العصر واكتشاف غرسات المستقبل واتجاه التطور الاجتماعي أيضا.

يشمل الوعي الاجتماعي أشكالا متعددة منها: الوعي العلمي والوعي السياسي والوعي الحقوقي والوعي الفلسفي والوعي الديني والوعي الأخلاقي والوعي الجمالي.. ويتمتع كل شكل من هذه الأشكال باستقلال نسبي عن الأشكال الأخرى ويتعرف الواقع المحيط بوسائله الخاصة ويعمم على طريقته نتائج معرفته ويتطور بحسب قوانينه الخاصة ويمتلك طريقه المتميزة في التطور. ولا تخضع الاتجاهات والقوانين الداخلية لتطور هذا الشكل أو ذاك من أشكال الوعي الاجتماعي خضوعا «آليا» للوجود الاجتماعي، فأنت في مجال الوعي الجمالي، مثلا، لا ترى من خلال حالة القوى المنتجة أساليب الفن المعماري المختلفة أو تكتشف الفروق بين إبداع شاعر وإبداع شاعر آخر يعاصره وغير ذلك. إن الاختلاف في أساليب العمارة والإبداع الأدبي وغيرهما من الفنون يرتبط بوجود قوانين محددة خاصة بكل مجال من مجالات الفن، فثمة قوانين للإبداع الأدبي وأخرى للمسرح وثالثة تشمل الفنون جميعا. وهذه القوانين كلها موجودة وتؤثر باستمرار في مجال الفن وتشق لنفسها طريقا باعتبارها اتجاها داخليا لتطوره.

قد يقود الاستقلال النسبي لأشكال الوعي الاجتماعي بعض الباحين إلى دراسة تجلياته دراسة جزئية تتجاهل كلية هذا الوعي وسماته العامة. يحدث ذلك حين ندرس شكلا من أشكال الوعي الاجتماعي (الديني أو الفلسفي أو الجمالي أو الأخلاقي..) بمعزل عن الأشكال الأخرى، بوصفه مجموعة من الأفكار التجريبية والنفسية التي تختلف فيها ردود أفعال أفراد المجتمع لاختلاف استجاباتهم للواقع الذي يحيط بهم. ويحدث أيضا حين ندرس ظاهرة من ظواهر الوعي الاجتماعي في تاريخ

مجتمع ما فنتوقف عند الوحدة المحسوسة للحدث التاريخي فلا نتجاوز، نتيجة لذلك، الجانب التطبيقي من التاريخ. إن المنهج العلمي لدراسة الوعي الاجتماعي يتطلب دراسة المجتمع باعتباره كلا تاريخيا ودراسة الوعي من خلال كلية المجتمع لا من خلال عناصره الجزئية أو لحظات تاريخه المجزأة، لأن ذلك هو وحده الذي يمكننا من اكتشاف الوعي الذي يكونه الناس في كل لحظة من لحظات وجودهم واكتشاف الأفكار والمشاعر التي تتكون لديهم في الأوضاع الحيوية المختلفة.

إن أشكال الوعي الاجتماعي تتواصل مادام الوجود الاجتماعي قائما، فالتواصل هو السمة التي تعبر عن العلاقة بين الأفكار الاجتماعية في العصور المتتابعة. والتواصل في مجال الوعي الاجتماعي يعني عامة أن المادة الفكرية التي نشأت بشكل مستقل نتيجة تفكير الأجيال السابقة تسلك في تطورها طريقا مستقلة خاصة بها إلى عقول الأجيال التالية. ولذا فإن فهم الوعي الاجتماعي في أي عصر من العصور وتفسير سيادة أفكار معينة فيه يتطلبان معرفة «حالة العقول» في العصر الذي سبقه ومعرفة الأفكار والاتجاهات الفكرية التي كانت سائدة آنذاك. من دون ذلك لا يمكننا أبدا أن نفهم الحالة العقلية في العصر المعني مهما كانت معرفتنا للوجود الاجتماعي فيه جيدة.

ولابد من الإشارة هنا إلى أن التواصل ليس مجرد تراكم آلي للأفكار يحدث بصيغة واحدة في أشكال الوعي الاجتماعي المختلفة. بل إن التواصل صيغ مختلفة في المجالات المختلفة. فهو يظهر في الوعي الديني على شكل محافظة على الأحكام الدينية والأفكار والمبادىء الثابتة المتعلقة بذلك. أما في الفلسفة والعلوم فيتجلى بسطوع عمل العقل النقدي، حيث يتم تملك المعرفة العلمية والفلسفية واستخدامها في إنتاج نظريات علمية وفلسفية جديدة قد تكون مناقضة لما كانت عليه مثيلاتها في الماضي.

كما يظهر التواصل بين أشكال الوعي الاجتماعي في بلد ما وأشكاله في بلدان أخرى عن طريق تأثر الوعي في البلد المعني بالوعي في تلك البلدان. غير أن التواصل بين أشكال الوعي الاجتماعي في البلدان المختلفة وقوة تأثير بلد ما فكريا في البلد الآخر، يتحددان بالظروف الخاصة المتميزة للحياة الاجتماعية في البلد المتأثر وبوجود التربة الاجتماعية الملائمة ونضج العلاقات الاجتماعية فيه. ولا يمكن أن يؤتي التأثير الفكري ثماره إلا في ظل هذه الظروف، فلا وجود لحركة فكرية صرف، ولا وجود لتفريخ فكري مجرد. إن الأفكار التي تنتقل إلى الموطن الجديد وكذلك الأفكار والقيم الحضارية التي يرثها مجتمع معين فيتقبلها أو يهملها ويرفضها، كل ذلك يتحدد بظروف حياة ذلك المجتمع وضرورات تطوره وحاجات فئاته المادية والروحية.

إن حركة أشكال الوعي الاجتماعي لا تجري وفق قوانين تطورها الخاصة فحسب، بل إن بعضها يتأثر ببعض أيضا. وتتجلى هذه العملية المعقدة في التفاعل بين العلم والفلسفة والفن والدين والأخلاق.. إلخ.

لنأخذ، مثلا، الوعي الأخلاقي والوعي الحقوقي اللذين يترابطان ترابطا وثيقا ويتبادلان التأثير الحميم، إن القانون يجسد ويثبت بالتشريع النظرات السياسية والأخلاقية ومفاهيم العدالة وقواعد السلوك في المجتمع، ويشترك مع الأخلاق في مجال تنظيم سلوك الناس، إذ

يمكن لقواعدالقانون أن تتحول لتصبح قواعدأخلاقية متخلصة بذلك من طابعها الحقوقي، كما أن قواعد سلوك الإنسان الاجتماعي وأخلاقه كثيراما تكتسب قوة القانون فتصبح قواعد حقوقية. ويستطيع المرء أن يلحظ مثل هذا التأثير المتبادل بين جميع أشكال الوعي الاجتماعي بما في ذلك الوعي الجمالي.

غير أن الوعي الجمالي يمتلك خاصة لا نجدها في غيره من أشكال الوعي وهي أنه الشكل الوحيد الذي لا يكتمل إلا إذا انطوى على أشكال الوعي الاجتماعي الأخرى. إنه شكل متميز من أشكال الوعي يعبر عن قدرة الإنسان على فهم الخصائص الجمالية الموجودة في الواقع والفن والتمتع بها، ويمتاز عن سائر أشكال الوعي بكونه وعيا شاملا. يظهر ذلك واضحا في التفاعل بين الفن من جهة، والأخلاق والفلسفة والدين وغير ذلك من جهة أخرى، حيث لا يتحول الفن إلى ظاهرة أخلاقية أو فلسفية.. إلخ، بل يبقى ظاهرة جمالية.

إن الأساس الذي يقوم عليه الوعي الجمالي علاقة شاملة وتفاعل متبادل وتكيف متبادل بين العالم الواقعي والإنسان، علاقة إبداعية عملية فعالة يؤثر الإنسان من خلالها في العالم المحيط به. وهي تتسع عمقا باتساع دائرة نشاط الناس المادي والروحي، فيتسع ويغتني بذلك نطاق الظاهر الداخلة في دائرته.

لقد انتقل الإنسان من وعي أشياء عمله المباشر إلى وعي الطبيعة ونفسه والمجتمع الذي يعيش فيه وعيا جماليا. وعملية اغتناء الوعي الجمالي هذه عملية مستمرة أبدا مادام المجتمع الإنسان موجودا. وهي لا تتم تعسفيا وذاتيا وإنما على شكل إظهار للإنسان بوصفه كائنا نوعيا يتجلى فيه الجوهر الجماعي الحقيقي للناس.

إن الوعي الجمالي وحدة مترابطة من أشكال الوعي المختلفة بما في ذلك الأخلاق والفكر والدين تعكس تطور معرفة الإنسان من مرحلة إلى أخرى والتطور الذي لحق به نتيجة لتطور سلوكه الجمالي تجاه الواقع.

ومن الواضح، طبعا، أننا لا نستطيع أن نحصر المعطيات الجمالية التي نحصل عليها من الواقع المحيط بنا في إطار ما تقدمه لنا الانطباعات المباشرة التي تتكون لدينا عن التعامل معه، فما تحصل عليه الحواس يمر عبر سلسلة من عمليات التحليل المعقد للخصائص الجمالية للموضوع الذي نتلقاه بهدف إبراز علائمه الجمالية المهمة وإدخالها في منظومة المفاهيم الجمالية الملائمة. إن تلقي معطيات الواقع جماليا عملية إيجابية مرتبطة ارتباطا مباشرا بفعالية الإنسان الذي يستطيع تنويع سلوكه تجاه المعلومات التي يحصل عليها، فينتقي خصائص وصفات معينة وينسب الموضوعات التي يتلقاها إلى منظومة مفاهيم محددة، وبذلك يحصل على وعي كلي شامل للظاهرة التي يعيها. إن هذه العملية المتواصلة تشمل، إلى جانب النشاط الفعال لوعي الإنسان، المشاركة الحاسمة للغة التي تحمل تجربة الأجيال فتمكن الإنسان من الخروج عن أطر المعلومات المتلقاة مباشرة وتشكل فعل الوعي الجمالي.

يتضح مما تقدم أن الوعي الجمالي ليس مجرد ابتلاع للمعلومات التي تنقلها حواس الإنسان، بل هو نشاط يحمل دائما طابعا إبداعيا إيجابيا. إنه ليس وعيا مجردا ذا طابع تأملي، بل هو وعي واقعي يرتبط بالإمكانات المحددة في الواقع

ويختار من احتمالات الوعي المجرد اللامتناهية ما يتفق وشروط ذلك الواقع، فحين يكتشف الإنسان بوعيه جوانب الواقع المختلفة ويتعرف ما تتيحه له من امكانات يسعى في نشاطه العملي إلى تحقيق تلك الإمكانات ويقوم بانتقاء الاحتمالات الأكثر ملاءمة لحاجاته، أي أنه يعمل إبداعيا في نشاطه الروحي والمادي على حد سواء. أضف إلى ذلك أن المعارف التي كدستها الأجيال السابقة تقوم بدور مهم في تطوير وعي الإنسان الجمالي وقدرته على الإبداع. وهذا ما يتجلى في نتاجات العمل الإنساني الذي يخلق واقعا جديدا «مؤنسنا» بالاستناد إلى خصائص الواقع وقوانينه، يتجلى على نحو أكثر سطوعا وتحررا في إبداع الفنان الذي يخلق واقعا وموضوعات وأشياء لم يسبق أن أبدعتها الطبيعة ولم يكن بمقدورها أن تبدعها (لوحة، تمثال، مجموعة معمارية، قصيدة، رواية.. الخ) ويغير أشياء الواقع ليجعلها ملائمة لقوانين الجمال.

إن وعي العالم جماليا غني غنى العالم نفسه بالظواهر والأشياء التي تؤثر صفاتها في وعي الإنسان فتبعث وتثير فيه مشاعر وأفكارا جمالية معينة، تتأثر بقدراته وفكره والظروف الاجتماعية لحياته وتؤثر فيها. ولكن الوعي الجمالي لا يكون في واقع الإنسان المعاشي سوى عنصر من مجمل عناصر وعيه، أما في الفن فهو عنصر ضروري وجوهري وهذا ما يميز دور الفن في تجسيد الوعي الجمالي وتنميته.

قد يعي الناس ظواهر تتعلق بنشاطهم المعاشي، أو معاناة عاطفية ترافقها أو تقويمات جمالية لها، ولكن الفنان (الرسام أو النحات أو الموسيقي أو الكاتب أو الشاعر..) يقوم بتحويل تلك المعطيات غير المادية بطبيعتها إلى شكل مادي هو العمل الفني.

***

العمل الفني بين المبدع والمتلقي

ليس العمل الفني نتاج إلهام غامض أو مزاج نفسي صرف، بل هو شكل من أشكال وعي العالم وطريقة من الطرق لرؤية الواقع الإنساني. صحيح أن الظواهر الجمالية موجودة في الواقع وجودا موضوعيا، وهي موجودة في الطبيعة والمجتمع على حد سواء. ولكن جوهر الظواهر الجمالية لا يكون دائما جاهزا لإدراك البشر وإنما عليهم أن يجسدوه بواسطة الفن. وهذا هو عمل الفنان الذي يتطلب منه استيعاب أعمق الحقائق عن العالم الذي يعيش فيه وصوغها بلغة الفن.

إن تاريخ الفن هو تاريخ الوعي الجمالي عند الإنسان. والعالم الفني كون صغير مناظر للكون الكبير الذي نحيا فيه، تجسده الأعمال الفنية. غير أن الفن لا يكتفي بالتقليد الظاهري للعالم المحسوس، بل يتجاوز ذلك إلى محاولة إدراك كنه موضوعه ويحاول أن يضفي على الذات الإنسانية فاعلية متميزة في إدراك العالم وتغييره، فالموضوعية في الفن ليست موضوعية سكونية صارمة، لأن ذات الفنان تؤثر في اختياراته عند تشكيل العمل الفني وإعطائه صورته النهائية. وليست عملية الإبداع عملية تحكمها القوانين الموضوعية، بل هي وسيلة يكتشف الفنان بواسطتها القوانين الموضوعية للواقع. أما ما يرتقي إلى واقع مصوغ فنيا فليس سوى ما يعيه الإنسان

كإمكانية يقوم الفنان بإبراز قدرتها على التحقق بواسطة عمله الفني الذي يغدو حلقة مشتركة بين وعيه الجمالي والوعي الجمالي للمتلقي. ولابد لنا هنا أن نشير إلى أن وعي المبدع ينطلق من الصور الحسية الكلية الواقعية إلى إدراكها والكشف عن محتواها عبر سلسلة من التداعيات، في حين يعي متلقي العمل الفني، بحسب خبرته ومن أعماق خياله ومن نسج التداعيات في رأسه ومنطلقات طبيعته وطبعه وانتمائه الاجتماعي، ما صوره الفنان ويفهمه على نحو قد يكون مختلفا عما كان عليه في وعي الفنان، ولكن وعيه يتقيد في خطوطه العامة بالتصور الموجه الدقيق الذي أوحى به المبدع والذي يقوده باستمرار نحو معرفة الموضوع ومعاناته.

إن هدف الفنان الإبداعي يتحدد في نيته التي توجه شغله في إنتاج العمل الفني. أما هدف المتلقي فيستدعيه الموضوع الجمالي الذي سبق أن خلقه الفنان. إنه يتحدد، إلى درجة معلومة، بعملية الإبداع التي تسبقه. وهكذا نجد أنفسنا أمام ظاهرة موضوعية - هي العمل الفني - تجسد رؤية ذاتية للواقع - هي رؤية المبدع - ووعي ذاتي لهذه الظاهرة - وهو وعي المتلقي، وهذا ما يجعل تطابق الأعمال الفنية أمرا مستحيلا ويجعل وعي المتلقين للعمل الفني وعيا موحدا أمرا مستحيلا أيضا.

إن كل عمل فني يفترض من أجل تأثيره «الموضوعي» في المتلقي مستوى معينا من قدرات هذا المتلقي وثقافته العامة، فالأعمال الفنية تفهم بأشكال مختلفة تبعا لمستوى ثقافة المتلقي ونضجه وتجربته في الحياة.

لقد توجه الفن في مراحل تطوره الأولى إلى ذات المتلقي بوصفه مجرد قدرة على وعي الأفكار والصور التي يبدعها الفنان. ولذا كان الفنان يستخدم في عمله الفني كل الأدوات والوسائل والأساليب التي يعتقد أنها تضمن تحديد وعي المتلقي وتصل بالعمل الفني إلى وضوح لا يقبل التأويل. أما في العصر الحديث فيتعامل المبدع مع المتلقي بوصفه قوة إبداعية تسهم في خلق العمل الفني وتكمل عمل الفنان. ويرى المرء في عصرنا المزيد من المدارس والاتجاهات الفنية التي تدعو المتلقي إلى الإسهام في حل القضايا التي تثيرها إبداعات الفنانين. والحديث هنا لا يدور على إغناء المحتوى الفكري للأعمال الفنية عن طريق المناقشات والحوارات الفلسفية والأخلاقية والدينية وغير ذلك، بقدر ما يدور على إبداع أعمال فنية توقظ فكر المتلقي وترغمه على التفكير بالقضايا المطروحة وتقديم حلول لها من عنده.

إن تفكير المتلقي الذي يكتسب قيمة مستقلة في الفكر الجمالي المعاصر يتحد بخيال المبدع وقدرته التعبيرية فيمكن ذلك الاتحاد المتلقي من السير إلى أبعد من «إكمال فكرة» الفنان حين يحاول تحقيق أفكار العمل الفني في الحياة. وهكذا يؤدي اشتراك المتلقي في عملية الإبداع إلى تفعيل دور الفن كقوة عظيمة في تربية الناس تربية جمالية.

يعبر اشتراك المتلقي والمبدع في عملية الإبداع والمعاناة العاطفية عن رسالة الفن. إن العمل الفني يجتذب إليه اهتمام الناس لأنه يمكنهم من الإحساس الكامل الحي بموضوعه ويبعث في نفوسهم معاناة عاطفية، قد لا تكون مطابقة لمعاناة مبدعه، ولكنها تسايرها في جميع الأحوال، ونحن لا نتعرف، من خلال وعينا للظواهر

الفنيـة، الواقع فـقط، بل نتـعـرف أيضـا مـشـاعـر مـبـدعي تلك الظواهر وأفكارهـم ونكتشف ذواتنا في أعمالهم. ولذا نعتقد أن القيمة الجمالية للنشاط الفني لا يمكن أن تتـجـزأ، وأنه لابد من دراسـة إبداع الفنان في وحـدته مع وعي المتلقي لذلك الإبداع إذا أردنا فـهم جـوهر الفن وفـهم نشاط الناس الجمالي ورؤية الكيفية التي تتكامل بها طرق مـعـرفـةالعـالم بوسـائل الفن واكـتـشـاف دور الفن الفـعـلي في التطور الاجـتـمـاعي وتكوين الأفكار والعواطف الجمالية عند الناس.

لقد كانت قوة تأثير الفن موضع اهتمام منذ عـهـد المفكرين القـدمـاء الذين صـاغـو نظرية التطهير مؤكدين قـدرة الفن على تحـويل العـواطف السلبـيـة إلى إيجـابيـة وبعث الراحـة في نفوس الناس. وقد رأى أولئك المفكرون أن العـالم الداخلي للفـرد يزداد غنى كلما ازدادت ثقافـته الجمـاليـة رقيا وكمالا.

نحن، إذن، لا نـأتي بجـديد حين ننظر إلى الفن بصفـة مؤسسـة اجتماعية تؤثر في الناس. ولكن تحليل الدور الذي يؤديه الفن في المجتمع لابد أن ينطلق من الإقرار بضـرورة الفن كـشكل من أشكال الوعي الاجتماعي تحدده الظروف الموضـوعية في المجـتـمع المعني، والإقـرار بأن الفن، بوصـفـه مـؤسـسـة اجـتـمـاعـيـة، يتـأثر بالمؤسـسـات الاجـتـمـاعـيـة الأخـرى (السـيـاسـيـة والدينية العلمـيـة وغـيـرها) ويؤثر فيها وأن هذه المؤسسات تستخدم الإبداعات الفنية من أجل نشر الأفكار التي تريد نشرها.

صـحيح أن الفنان ينطلق في إبداعه من الحقيقي في أفعال الناس عامة، والحقيقي في أفعال المؤسسات والمجموعات البشرية والحـقـيـقي في أفـعـال الأفـراد، ويسـعى صـادقـا إلى تقـديمـهـا في صـور تجـسـد تجلياتها المثلى، ولكن الصـور الفنيـة ذات القيمة الإنسانية الشاملة تتجلى دائما في صـيـغ مـحـددة تاريخـيـا تحـمل طابع العلاقات الاجتماعية في عصرها.

لا وجـود لصور مـجـردة يخلقـهـا الفن وتمتلك قيمة شاملة مطلقة وصـدقا مطلقا بالنسـبـة إلى جـمـيـع الناس في جـمـيـع الأذهان، وتكون نماذج معيارية للسلوك البـشـري، فـالفن يصـوغ المثل الإنسـانيـة العليـا على أسـاس الكشف الواقـعي عن الحـيـاة، مـرتكزا دائمـا على الوجـود الاجتماعي المحدد تاريخيا مثله في ذلك كمثل أشكال الوعي الاجتماعي الأخرى.

×××

إن التجربة الجمالية جزء أساسي من التجربة الاجـتمـاعـية الشاملة للإنسـان. والعـلاقــة الدياليكتـيكيـة بين هاتين التجربتين تتيح للإنسان إمكانية تفسير كل منهما بالاستناد إلى الأخرى. فالأعمال الفنيـة الجـادة تنطوي على تركـيب شـامل للعلاقة بين الإنسـان والطبيـعـة والتـاريخ وتتجسد هذه العلاقة في صور تضيئها وتعـبـر عنهـا وتكشف عن لحظاتهـا الجـوهرية. ولذا فـهي تقـدم للبـاحث في تاريخ الحياة الاجتماعية والحضـارة في أي مجتمع مادة مهمة لا يكتمل بحثه إلا إذا أفـاد منهـا، إلى جـانب أدواته المعـرفـيـة الأخرى، هذا من ناحيـة. أما من الناحيـة الأخرى، فـلابد للبـاحث الجـمـالي الذي يسـعى إلى توصـيف الظواهر الفنيـة في مـجـتمـع مـا، من أن يسـتـعين بالتـحليلات الاجتماعية والنفسية والتاريخية وسائر الأدوات المعـرفـية المتـاحـة، كي يتـمكن من تفسـير التركيب الشـامل الذي يتـجلى في تلك الظواهر وفهمه.

***

الفكر الجمالي في ظل هيمنة الرأسمالية

إننا ننطلق في بحثنا من نظرة ترى أن الوعي الجمالي شكل من أشكال الوعي الاجتماعي وأن علم الجمال علم فلسفي وضعي يستند إلى مختلف العلوم الإنسانية ويستخدم مناهجها دون أن يندمج في أي منها اندماجا كاملا، وأن الفن، إلى جانب كونه وسيلة لتفتح الإمكانات الكامنة في الإنسان ومساعدته في إدراك نفسه وقدراته، وسيلة من وسائل الإدراك المعرفي الكلي المتميز للعالم، وتعبير عن المجتمع الذي أنتجه. ونحن نعتقد أن تلك الاتجاهات الجمالية التي تميل نحو الذاتية والانطباعية في علم الجمال وتهمل الجوانب الاجتماعية والتاريخية تقصر عن النهوض بمهام تفسير ضرورة الفن ودوره في حياة الناس، وأن الاتجاهات التي تميل إلى دراسة جماليات الشكل الفني وتحاول البحث عن تقنيات الشكل والأسلوب والأدوات الوسيطة في الفن مثل اللغة، مستندة في محاولاتها إلى إنجازات علم اللغة الحديث، إنما تقدم معارف جزئية عن الظواهر الفنية تكون مفيدة إذا اقترنت بغيرها من أساليب البحث ومناهجه، ولكنها تخطىء خطأ فادحا حين تسعى إلى منح أساليبها صفة الشمول واعتبار استنتاجاتها الجزئية استنتاجات كاملة. إن الفن يوحد بين الذات والموضوع، والأعمال الفنية تجسيد حي للموضوعات المأخوذة من الواقع وما يرتبط بها من أفكار وعواطف تسبغها عليها ذات الفنان. بعبارة أخرى: الفن ظاهرة كلية وهذا يعني أن الباحث لا يستطيع الإحاطة بهذه الظاهرة والكشف عنها إلا بواسطة منهج كلي يحول لغة الأعمال الفنية التي يغلب عليها طابع التجسيد إلى لغة مفهومية تعطينا رؤية كلية وشاملة للعالم كما يراه الفنان. أما نداءات الاتجاهات الجمالية الحداثية وما بعد الحداثية بتفكيك المنظومات والمناهج المعرفية بدعوى أنها منظومات تقليدية متخلفة علميا وجامدة عقائديا ومضللة، فهي، في أكثر التقويمات إيجابية، تعبير عن ضياع الإنسان واغترابه في ظل النظام الرأسمالي الذي يهيمن على العالم المعاصر.

إن الرأسمالية خلقت، من خلال تقسيمها للعمل، مجتمعا استبدلت فيه بـ«كلية الإنسان» تجزئته، أي حولت الإنسان إلى لحظات مفتتة في حسيته وعاطفيته، وفي ميله إلى الإبداع، وعزلت عمله عن ناتج ذلك العمل الذي يتجلى في صورة أشياء قمعية تهيمن على حياته. لقد اختصر النظام الرأسمالي العالم في أعداد وأرقام وطبع الحياة الإنسانية بطابع بضاعي صنمي وحول ظواهر المجتمع ووعيه لها إلى مجموعات متفرقة من الظواهر والأحداث. وبعد أن كان الإنسان في العصور القديمة يحاول تغيير الطبيعة من حوله لتتفق مع حاجاته، أصبح الآن يحاول أن يتلاءم مع الأشياء المحيطة به، وهكذا غدت الأشياء تصوغ حياته وليس العكس كما كان سائدا.

لقد أدى ظهور عمل الإنسان في صورة أشياء جامدة مستقلة عنه إلى اغترابه وفقدانه لحريته وخضوعه لقوة خارجة عن إرادته. أضف إلى ذلك أن الضغط السياسي والاقتصادي الذي تمارسه الدولة الرأسمالية يؤدي إلى نشوء مجموعات مجردة من المبادىء الأخلاقية لا تكن للمعايير الجمالية والأخلاقية أي احترام.

ومن البديهي أن الاستثناءات القليلة من المبدعين والمفكرين لا تغير هذا الوضع الذي يسود في المجتمع.

إن هيمنة الدولة الرأسمالية على أدوات الثقافة جعلت المبدع والمتلقي يدوران في الإطار الذي ترسمه هذه الدولة بذكاء. أما الديمقراطية الظاهرة ومناخ التنافس والحوار الذي يسود في الجو الثقافي، فمرسومان بوعي شديد لاستيعاب القوى الرافضة للقهر الرأسمالي وشل عملها. وتؤدي الأدوات الثقافية واللغوية دورا مهما في هذا المجال حين تستخدم لطمس تناقضات المجتمع الرأسمالي وإظهارها بمظهر الصراع بين ثقافات مختلفة تستند إلى أسس مختلفة محولة الصراعات الخفية أو المعلنة في المجتمع إلى مقولات عامة في الثقافة.

لا ينبغي، بالطبع، أن يؤدي كلامنا على إساءات الرأسمالية إلى الإنسان ونشاطه الإبداعي، إلى إنكار التغيرات الكبيرة التي أحدثتها الثورة الصناعية والثورة العلمية - التقنية التي تلتها في حياة المجتمع البشري. إن الإنجازات التي حققتها هاتان الثورتان فتحت آفاقا لا حدود لها أمام تنامي قدرة الإنسان على معرفة العالم وتغييره، وتغلغلت في مجالات حياته المادية والروحية متدخلة فيها بما يلائم طبيعتها الخاصة ومدخلة عليها تعديلات لا يمكن تجاهلها. لقد دخلت المبتكرات التقنية إلى حياة الإنسان اليومية. وحقق التقدم العلمي التقني وفرة كبيرة في الإنتاج المادي. وأتاحت الطفرة الكبيرة في وسائل الإعلام والاتصالات امكانات كبيرة لتحقيق التواصل بين أوسع الدوائر والمستويات الاجتماعية، الأمر الذي أحدث تغيرات عظيمة في نظام أداء الفن لوظيفته الاجتماعية وأثراه بوسائل تصويريه مؤثرة نذكر منها على سبيل المثال ما نراه من مواد ووسائل تعبيرية جديدة في فنون كالموسيقا والمسرح والسينما والدراما التلفزيونية وهي جنس جديد من أجناس الفن نشأ بفضل الثورة العلمية التقنية.

ولكن هذا الدور الإيجابي الذي تقوم الثورة العلمية التقنية من خلاله بإثراء الوعي الجمالي وتعزيز قدرات الفن في مجال التربية الجمالية، لا ينفي المخاوف المشروعة من أن تؤدي ظروف التفاوت الاجتماعي وهيمنة الرأسمالية العالمية على وسائل التأثير في وعي الناس، إلى الانحراف بإنجازات الثورة العلمية - التقنية عن خدمة الإنسان وإلى تشويه وعيه الجمالي وتغليب المعايير النفعية على المعايير الجمالية في الإبداع. وإذا كان من الخطأ الفادح أن تحمي الفن من الثورة العلمية - التقنية بدعوى أنها تجرده من إنسانيته وتقتله، فإنه من الخطأ الفادح أيضا أن نغفل تلك الظروف التي تخلقها الفئات المهيمنة في المجتمع المعاصر فنفسح لها المجال كي تقتل الفن وتحرم الحضارة من وجهها الإنساني بوسائل الثورة العلمية - التقنية نفسها.

من البديهي أن يتحدد تأثير الثورة العلمية - التقنية بمدى توافر وسائل العمران المدني في المجتمع: المؤسسات والخدمات التي تتيح للإنسان العادي إمكانية الوصول إلى المعلومات والتقنيات المختلفة من جهة، وقدرة هذا الإنسان على استعمال تلك المعلومات والتقنيات ووجهة استعماله لها من جهة ثانية. ولذا فإن تناول قضية التقدم العلمي - التقني من المنظورين الاجتماعي والفني عملية ضرورية لفهم ظاهرة الثورة العلمية - التقنية نفسها وحساب آثارها المستقبلية على التطور البشري كله. إن التأثير

الحاسم للتقدم العلمي - التقني في تطور أشكال الوجود الاجتماعي انطبع بالضرورة على الكثير من ظواهر الوعي الاجتماعي وأنماط السلوك الإنساني. يتجلى ذلك واضحا في التغيرات الكبيرة التي طرأت في المجتمعات المختلفة على برامج التربية والتعليم والتدريب وفي مؤسسات العمل والتوزيع المهني في المجتمع وفي مختلف مجالات النشاط الفكري والفني لأفراده.

لقد أثر التقدم العلمي - التقني في مجالات الإنتاج والخدمات والاستهلاك على النطاق العالمي، كما أثر في مجال الإعلام ونقل المعلومات وساعد في انفتاح المجتمعات البشرية بعضها على بعض، وأدى ذلك كله، في ظل هيمنة الرأسمالية على العالم، إلى تدني شعور الأفراد في هذه المجتمعات بالانتماء الاجتماعي فقل اكتراثهم لجوانب عدم المساواة وعدم العدالة في مجتمعاتهم وتركز وعيهم على حقوقهم كأفراد واتسم بإهمالهم للواجبات وتبلد أحاسيسهم تجاه أخبار الموت والدمار والقبح التي تسود الحياة من حولهم مادامت هذه الأمور لا تمس مصالحهم الشخصية. وهكذا أدى التقدم العلمي - التقني إلى تضخيم إحساس الفرد بذاته وانسحابه إلى عالمه الخاص. وكان لهذا التوجه نحو الفردية أثر خطير مدمر مس نظام القيم الروحية في المجتمع، فشوه مختلف أشكال الوعي الاجتماعي (الفلسفة والأخلاق والفن والسياسة والدين.. الخ) إذ تسخرت جميعها، بشكل أو بآخر، لخدمة النظام الرأسمالي والمؤسسات الرأسمالية المهيمنة. وقد تجلى ذلك بسطوع شديد في الإبداع الفني.

***

الفن في المجتمع المعاصر

إن الفن المعاصر معقد ومتناقض ولا يمكن أن نجمله بتقويم واحد فنعده انحطاطا أو نهضة، فثمة صراع بين الفن المتفسخ روحيا الذي تنتجه وتروجه الفئات المهيمنة اقتصاديا وثقافيا في المجتمعات المتفاوتة طبقيا، والفن الأصيل الذي يبدعه فنانون اعتنقوا المثل الجمالية الإنسانية السامية في هذا العصر.

من المعروف طبعا أن الواقع الحقيقي هو أساس الوعي الإنساني، وأن رؤية الفنان النفاذة المتوترة المرتبطة بعوامل قومية واجتماعية ودينية وسياسية هي التي تكتشف في هذا الواقع الجوانب الإنسانية السامية وتخلق النموذج الذي يجب الاقتداء به. ومن المفهوم، طبعا، أن الفئات المهيمنة في المجتمع المتفاوت تسعى بكل ما أوتيت من قوة إلى إدخال الفن في مجال علاقات السوق، ناظرة إليه نظرتها إلى خدمة مأجورة. وفي ظل حمى السعي إلى الكسب المادي لا يستطيع الإخلاص للواجب حتى النهاية إلا قلة من المبدعين. أما «المبدعون» الأقل شأنا فيقفون في صف الفئات المهيمنة في المجتمع ملائمين بين «إبداعاتهم» ومصالحهم. وهكذا بتنا نجد في المجتمع المعاصر «فنانين» من شتى الأصناف يتمتعون بالشهرة ويصورون الإسراف في استهلاك البضائع والخدمات شرطا ضروريا من شروط الحياة الكريمة، وتنصب جهودهم على جعل الناس يتأثرون بالفن الداعي إلى الاستهلاك الذي يقدم إليهم، كمثل أعلى في الحياة، نموذج الإنسان المسرف الذي يسافر بسرعات عالية في عربات فارهة ويعيش في شقق وثيرة ويقضي الوقت في

النوادي الليلية وساحات الرقص.

ويرى هؤلاء أن على الفن، لكي يكون ناجحا، أن يستند إلى الحاجات الأساسية للإنسان وفي طليعتها، بحسب رأيهم، الجنس والمرتبة الاجتماعية. إن السعي الواعي للبحث عن جوهر الحب وفهم معنى هذه الظاهرة من سمات الفن فعلا. ولكن هذه السمة تلاقي التشويه في أعمال أولئك الفنانين، فالحب وصورة المرأة في فنهم يرتبطان مباشرة باستهلاك البضائع والخدمات، وتمنح أعمالهم الفنية الجاذبية للمرأة المسرفة المتصنعة فتصبح بذلك موضوعا مرغوبا فيه ومثيرا للشهوة ويصبح السعي للفوز بها شكلا مرضيا عنه اجتماعيا من أشكال إشباع الحاجات الجنسية.

إن الفن الذي يقدمه هؤلاء واقع فعلا تحت سيطرة المصالح التجارية للاحتكارات في عصرنا. وهذا يهدم طبيعة الفن الإنسانية ويعطيه وظيفة غريبة عنه هي التحكم في سلوك الناس الاستهلاكي. إنه فن تستخدمه مؤسسات المجتمع الاستهلاكي وقياداته من أجل خلق الانسجام بين قيمها ومشاعر أفراد المجتمع. ولا يمكن لأحد أن ينكر أن الفن الموضوع في خدمة هذه المؤسسات يفقد جوهره الجمالي ويتحول إلى مصدر لوسائل السيطرة على وعي الناس وسلوكهم لصالح الشركات الرأسمالية الاحتكارية.

ثمة دور خاص للفن في تربية الوعي الجمالي عند الناس. وتقوم المؤلفات الفنية من خلال المعايير الجمالية والطرق الإبداعية والأساليب وغير ذلك من عناصر الفن بتربية الذائقة الجمالية في المجتمع. ولكن عناصر الثقافة الفنية في المجتمع الاستهلاكي المتفاوت طبقيا تصبح وسيلة مفضلة من وسائل إرضاء الطموح إلى احتلال مرتبة عالية في سلم التصنيف الاجتماعي. ويشرع الفن، الذي يكتسب في هذه الحالة قيمة جديدة، في أداء وظائف إضافية ليست خاصة به، فيربي عند المتلقي دوافع النضج والسعي إلى المكانة الاجتماعية أكثر مما يثير في نفسه الرغبة في الحصول على المتعة الجمالية الصادقة. وهكذا نجد كثيرا من الناس يختارون أسلوبا معينا في العمارة لبناء مساكنهم عن طريق تقليد الجماعات التي يطابقون بينها وبين أنفسهم في المرتبة الاجتماعية مسقطين التقويم الاجتماعي على التقويم الجمالي، كما نجد كثيرين يترددون على الحفلات الموسيقية والمعارض الفنية فيصفقون ويهتفون قائلين لأصدقائهم: «ما أروع هذا..» ودافعهم إلى ذلك ليس حب أو فهم الموسيقى أو الرسم أو النحت بل التظاهر بكبر المكانة الاجتماعية.

إن التظاهر بكبر المكانة الاجتماعية يزيح عند هؤلاء الأكابر» كل الدوافع الأخرى أحيانا. فثمن بطاقات الحفلات الموسيقية أو المسرحية المرتفع والطقوس التي تتطلب ارتداء ملابس سهرة غالية الثمن، والفارق الكبير بين أسعار البطاقات تبعا لاختلاف أماكن الجلوس في المسرح، كل ذلك يخلق إمكانات إضافية لديهم لإبراز تميزهم في سلم التصنيف الاجتماعي. وهكذا يتحول فعلا الانجذاب النبيل نحو الثقافة الفنية وتعميق الوعي الجمالي إلى وسيلة تعبير عن التصنيف الاجتماعي.

صحيح أن الفن يصبح في كل مجتمع يبلغ مرحلة الرفاه، الوسيلة الوحيدة القادرة على تحقيق تفرد الإنسان. وليس بمقدور أحد أن ينفي القيمة الإيجابية

لعوامل مثل الوقت الحر والثقافة والدخل المرتفع في تكوين شخصية الفرد. ولكن، من الواضح تماما، أن نمو هذه العوامل في مجتمع قائم على التفاوت الطبقي لا يمكن إلا أن يؤدي إلى ازدياد حدة الصراع من أجل المراتب الاجتماعية والنفوذ وإلى تنشيط عمليات التصنيف الاجتماعي ولاسيما في أوساط الفئات الوسطى في المجتمع الساعية إلى الحفاظ على «رتبتها الاجتماعية» ورفع هذه الرتبة في ظروف يواجه فيها أسلوب حياتها خطرا آتيا «من أسفل»، فيغدو الفن في هذه الحالة إمكانية إضافية من أجل الارتقاء «إلى أعلى» والتعبير عن المركز الاجتماعي أكثر منه وسيلة لتحقيق التفرد والتعبير عن الذات.

إن «الإنفاق النفجي» الذي لا يمكن أن يختفي مادام التفاوت الاجتماعي قائما ومادامت سيطرة طبقات وجماعات على طبقات وجماعات أخرى موجودة، ينتقل من مجال الحاجات المادية إلى مجال الحياة الروحية للفئات التي تؤثر التصورات عن المكانة الاجتماعية و«الموضة» والتنافس على المراتب تأثيرا جديا في سلوكها، فتحل معايير المكانة الاجتماعية عندها محل التقويمات الجمالية، وتتحكم قواعد الإنفاق «المحترم» بتصوراتها الجمالية ويغدو «جمال النقود» (هذه الظاهرة الجمالية الكاذبة) محور اهتمامها بالفن، بل يخلق عندها وهم المتعة الجمالية.

إن وظائف «الموضة» كمنظم اجتماعي في عالمنا المعاصر مكشوفة بصدق فيما ذكر أعلاه. فعن طريق «الموضة» بالذات، يتم إدخال القيم الثقافية (بما في ذلك القيم الجمالية) في التعامل الاجتماعي الفئوي في ظروف المجتمع المعاصر، فتشرع هذه القيم في أداء دور الوسائل المعبرة عن المكانة الاجتماعية. وتشهد الوقائع على أن «الموضة» تؤثر جديا في مجال الفن. ففي أوساط معينة يصبح الاتصال بالفن في جميع أشكاله (زيارة المتاحف وصالات الموسيقى وجمع اللوحات الفنية والإبداع الفني وغير ذلك) من أمور «الموضة» كما أن التبدل السريع في الاتجاهات والأساليب الفنية الدارجة أو الخارجة من «الموضة» يؤكد أن الفن في هذه الأوساط لا يرضي حاجات الناس الجمالية بقدر ما يخدم عملية ضبط التصنيف الاجتماعي.

مما لاشك فيه أن «حب» الفن، حتى لو كان نفجيا بقصد التظاهر وكان صاحبه جاهلا تماما بالقدرة على المحاكمة الجمالية يرفع المكانة الاجتماعية للفرد. ولكن، بقدر ما تقوم «الموضة» بوظائف مباشرة في الضبط الاجتماعي من خلال الفن تتناقص القيمة الجمالية للأعمال الفنية التي تصبح بواسطة «الموضة» وسائل تعبير عن المكانة الاجتماعية. ويمكن أن يؤدي ذلك، بل لقد أدى بالفعل، إلى ظهور منتوجات ثقافية غير جمالية وأساليب «لا معقولة» (بشعة). إن «الموضة» سبب من جملة الأسباب التي تجعل شعبية الاتجاهات الحديثة حداثة زائفة ممكنة في أوساط معينة من المجتمع، بل قد تحول النفور من «القبيح» إلى إعجاب به كوسيلة من وسائل التفرد وادعاء الرقي الاجتماعي.

إن ادماج قيم الفن في عملية «التصنيف الاجتماعي» يؤدي إلى تشويه المعايير الجمالية والذوق والأسلوب الإبداعي. ففي ظروف التفاوت الاجتماعي يفسد الذوق الفني عند فئات واسعة من الناس وتحل معدلات المكانة الاجتماعية محل المعايير الجمالية. ويؤدي ذلك إلى أن يفهم الناس من «الذوق الجمالي» أمرا غير قدرة

الإنسان على الحكم على القيم الجمالية في الأعمال الفنية، فيصبح الذوق الجيد، في نظرهم، القدرة على تقبل أحدث معايير «الموضة» ويصبح تهذيبه وإظهاره دليلا على مرتبة اجتماعية تصنيفية صريحة. وهكذا لا يتقرر وجود «الذائقة الجمالية» عند الإنسان أو عدم وجودها عن طريق قدراته على المحاكمة الجمالية، بل على أساس تبنيه أو عدم تبنيه للمعايير الجمالية في الجماعة. ومن الجدير ذكره أن الجماعة تنظر في هذه الحالة إلى الميول الجمالية للجماعات المخالفة لها بوصفها علامة على انعدام الذوق تماما أو مظهرا من مظاهر الذوق الفاسد.

غير أن هذه الاتجاهات المشوهة جماليا ليست، على الرغم من طغيانها، الوحيدة في ساحة الفن المعاصر، فقد سعى، ويسعى، الكثيرون من الفنانين ومنظري الفن المعاصر إلى الدفاع عن إنسانية الفن وإبراز الجانب الروحي في الوعي الجمالي عن طريق تعزيز دور العناصر الأخلاقية فيه، ودعوة الفن إلى القيام بوظيفة أخلاقية في حياة الناس، ودعوة البشرية إلى عدم تدمير نفسها من خلال إنجازات العلم والتقنية. وقد تجلى في أعمال هؤلاء الفنية والفكرية رفضهم للواقع الراهن وتمردهم عليه وإحساسهم العميق بالاستلاب والقهر.

***

إن ما ذكرناه أعلاه لا يحيط بكل ما أحدثته الثورة العلمية ـ التقنية من تغيرات في طبيعة الحياة الاجتماعية والفن. ولابد لنا، إذا أردنا تقديم صورة أكثر اكتمالا للوعي الجمالي في عصرنا، من الحديث عن التمايز الذي برز بين المجتمعات التي كانت موطنا للثورة العلمية ـ التقنية وتلك التي اقتصر دورها على استيراد منجزات هذه الثورة، أو ما أتاحت لها المجتمعات المتقدمة استيراده من منجزاتها.

لقد تأثرت المجتمعات المشار إليها بالثورة العلمية ـ التقنية من خلال استيراد منجزات التقدم العلمي ـ التقني الجاهزة التي يحدد كميتها ونوعيتها المنتجون الأقوياء الراغبون في احتكار أنواع معينة منها يحتاجونها للمحافظة على وضعهم المهيمن في العالم وإبقاء الآخرين في وضع التابع لهم والمستهلك لما ينتجونه. وهكذا أصبح التقدم العلمي أداة من أدوات الصراع السياسي والعقائدي بين مجتمعات متقدمة علميا وتقنيا ومجتمعات متخلفة في هذا المجال. وقد أحدثت معرفة المجتمعات المتخلفة لمنجزات التقدم العلمي التقني واستخدامها لها خللا في العلاقة بين ظروف وجودها الموضوعية وبين وعيها تجلى واضحا في أوجه نشاطها الروحي كله على شكل انقسام اجتماعي حاد إلى اتجاهين متقابلين، أحدهما يتمسك بالماضي ويدعو للعودة إلى أمجاد السلف الصالح كوسيلة للخلاص من التخلف والتبعية والآخر يدعو إلى الثورة بالماضي واستحضار نموذج الحياة الأوروبية والأميركية كوسيلة للخلاص. وعلى الرغم مما قد يبدو من تناقض بين الاتجاهين المذكورين فإن ما يجمع بينهما هو الهرب في الزمان (بالنسبة إلى دعاة الاتجاه الأول) أو المكان (بالنسبة إلى دعاة الاتجاه الثاني)، والتقليد: تقليد الأجداد أو تقليد المجتمعات المتقدمة والنقل عنها، وهذا ما يتجلى بوضوح في الاتجاهات السلفية والحداثوية في الفكر والفن وأنماط الحياة الاجتماعية في المجتمع العربي المعاصر.

فثمة في الوعي الاجتماعي العربي المعاصر بكل أشكاله الفلسفية

والأخلاقية والسياسية والفنية.. الخ، اتجاه يدعي انتماء كل أشكال المعرفة والإبداع عند العرب المعاصرين إلى أرومتها التراثية ويدعو إلى التمسك بهذه الأرومة بوصفها المنقذ الوحيد من ضياع الأمة واندثارها، بحماسة نكاد لا نقع على نظير لها في ثقافة أية أمة أخرى. وثمة اتجاه نقيض وعنيف أيضا يرى أن السبيل إلى الخلاص من مصاعب الواقع الراهن هو القطيعة الكاملة مع الماضي الموروث بوصفه عائقا يمنعنا من مجاراة التطور الذي تشهده الحضارة الإنسانية.

نحن، بالطبع، لا ننكر أن للوعي الاجتماعي جذوره الكامنة في ماضي كل مجتمع، وأن العودة إليها ضرورة من ضرورات إدراك الهوية المتميزة لهذه الجماعة البشرية أو تلك، ولاسيما في هذا الزمن الذي تصاعد فيه مد المثاقفة على نحو لم يعرف لها التاريخ مثيلا في سرعته وكثافته وشموله.

ولكن ما نراه اليوم ليس مجرد عودة إلى التراث بقصد إدراك دوره في تكوين الوعي الاجتماعي العربي المعاصر، الأمر الذي سيساعد، من دون شك، في إعادة البناء الجذرية لهياكل الحياة الاجتماعية المادية والروحية عند العرب وتجاوز التخلف والتحرر من التبعية، بل هو هرب إلى الماضي والبحث فيه عن ملجأ يمكن أن يخفف من وطأة شعورنا بالمرارة والعجز أو مشجب نعلق عليه حقائق عجزنا وتخلفنا. ولا فرق هنا، طبعا، بين دارسي التراث «التقدميين» و«الثوريين» و«اليساريين».. إلخ، وبين دارسيه من «السلفيين» و«الرجعيين» و«اليمينيين».. إلخ، لأنهم جميعا يتعاملون مع التراث بوصفه سلاحا من أسلحة الدفاع عن الذات بدلا من التعامل معه تعاملا معرفيا وتاريخيا. إنهم يتعاملون مع التراث وفق سلم معد سلفا من قيم ثابتة غير قابلة للتغيّر ولا علاقة لها بالتطور التاريخي. هذا ما تؤكده تفسيرات تخلفنا الراهن بوصفه نتاج الابتعاد عن المنبع الأول، الماضي الذي تتجلى فيه أصفى السمات وأكملها للشخصية العربية والمجتمع العربي، والتفسيرات النقيضة تماما التي تنظر إلى تخلفنا بوصفه نتاجا لتمسكنا بقيم مطلقة ظلت تغذي وعينا منذ القرن الحادي عشر إلى اليوم بمعزل تام عن أي تفاعل مع المتغيرات التي استجدت في المجتمع العربي والعالم.

لقد أخضع التراث عند دارسيه المعاصرين لعملية انتقاء جرى فيها قبول بعض عناصره واستبعاد عناصر أخرى. وبغض النظر عن التباين الذي نجده في العناصر المقبولة والمرفوضة عند هذا الباحث أو ذاك، فإن الانتقاء كان يتم في معظم الحالات بمعزل عن السياق التاريخي والاجتماعي للظواهر المقبولة والمرفوضة، وبمعزل عن النسق الحضاري الذي تنتمي إليه فعلا، وباقتصار على إبداعات الأفراد الأعلام والاتجاهات التراثية الرئيسة في الفكر والفن، وتعال ملحوظ على التراث الشعبي والثقافة الشعبية.

وهكذا تبلور وعينا للتراث حول رؤية جزئية قوامها، رغم التناقض الظاهر بين الباحثين «التقدميين» و«الرجعيين»، الأدلة الصارخة التي تجرد التراث من حقائقه التاريخيه وتجعله في نسق مثالي وهمي يكون الغائب الأكبر فيه الصورة الكلية للتراث وعلاقته الحقيقية بوعينا المعاصر.

مصادر البحث

أ - باللغة العربية:

1 - إبراهيم، د. وفاء محمد - فريدريش شيللر في التربية الجمالية للإنسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - 1991.

2 - أدمان، أروين - الفنون والإنسان، ترجمة: مصطفى حبيب، مكتبة نهضة مصر، القاهرة.

3 - ارسطوطاليس - فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبدالرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - 1953.

4 - أفلاطون - جمهورية أفلاطون، ترجمة: حنا خباز، دمشق - بيروت - 1980.

5 - أوفسيانيكوف، م، وسمير نوفا، م، ز - موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة: باسم السقا، ط 2، دار الفارابي، بيروت - 1979.

6 - بسطاويسي، د. رمضان محمد غانم - علم الجمال عند لوكاتش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - 1991.

7 - برتيليمي - جان - بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبدالعزيز، مراجعة نظمي لوقا، دار نهضة مصر، القاهرة - 1970.

8 - تشيرنيشيفسكي، نيقولاي - علاقات الفن الجمالية بالواقع، ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق - 1983.

9 - تليمة، د. عبدالمنعم - مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة - 1978.

10 - جماعة من الأساتذة السوفييت - أسس علم الجمال الماركسي - اللينيني، ترجمة: فؤاد المرعي ويوسف حلاق، ط 2 دار الفارابي - بيروت 1978.

11 - جوليو، جان ماري - مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية - بيروت - 1965.

12 - سانتيانا، جورج - الإحساس بالجمال، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: زكي نجيب محمود، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة - بلا تاريخ.

13 - كروتشه، بنديتو - علم الجمال، ط 1، ترجمة: نزيه الحكيم، مراجعة: بديع الكسم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإنسانية، القاهرة - 1963.

14 - ماركوز، هربرت - البعد الجمالي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت - 1979.

15 - المرعي، فؤاد، الجلال والجمال، دراسة في المفاهيم الجمالية، دار طلاس، دمشق - 1991.

16 - هيجل، جورج وليم فريدريك - فكرة الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، ط2، دار الطليعة، بيروت - 1981.

16 - هيجل، جورج وليم فريدريك - مدخل إلى علم الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، ط1، دار الطليعة، بيروت - 1978.

***

ب - باللغة الروسية (غير مترجمة):

1 - تولستيخ، ف، اي - الفن والأخلاق (في الجوهر الاجتماعي للفن ووظيفته)، موسكو - 1973.

2 - دولغوف، ك - الموضوعي والذاتي في الفن - الفن والمجتمع، المؤتمر الدولي السادس في علم الجمال، موسكو - 1972.

3 - فيغوتسكي، آ. س - علم نفس الفن، موسكو - 1968.

***

ج - باللغة الإنجليزية (غير مترجمة):

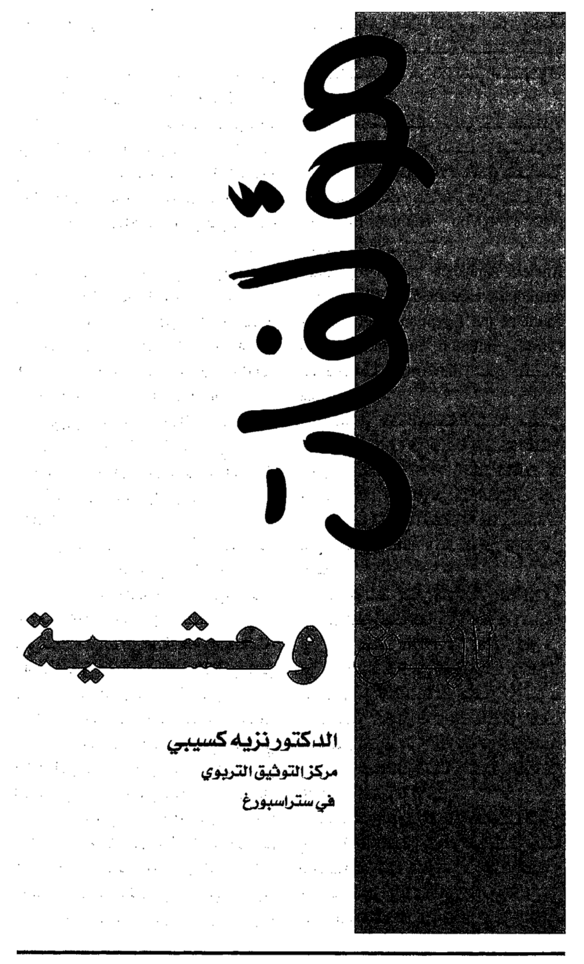
1- Arnheim, R. - Gestalt Psychology and Artistic Form, L. - 1961.

2 - Arnheim, R. - Towards a Psychology of Art. N.Y. 1966.

3 - Dewey, J. - Democracy and Education, N.Y. 1964.

4 - Goodman, N. - Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols, N.Y. - 1968.

5 - Simmel, G. - On Individuality and social Forms, Chicago - 1971.



الدكتور نزيه كسيبي
مركز التوثيق التربوي
في ستراسبورغ

مقدمة المترجم:

لعل أكثر ما أدهشني، لدى ترجمة ابن وحشية والبحث في حياته وأعماله، ندرة المراجع والدراسات العربية المعاصرة عنه إن لم أقل انعدامها. فليس هناك مقالات عنه ولا بحوث فيه، ولا توجه إلى تحقيق أعماله ونشرها أو إعادة طبع ما نفد منها. وحتى كتب التراجم مثل الأعلام للزركلي لم تعره انتباها، مع عظم شأنه وخطورة أعماله! اللهم إلا بعض الأسطر التي ذكرها عمر رضا كحالة في مصنفه معجم المؤلفين، جـ 2، ص 23، والصفحة التي كتبها عادل أبو نصر في دائرة المعارف لفؤاد أفرام البستاني، جـ4، ص 132، بيروت، 1962(1).

يقابل هذا الإهمال للبحاثة العرب في شأن ابن وحشية اهتمام المستشرقين به وكثرة البحوث والتحقيقات في حياته وبعض أعماله دون أن يصل هذا الاعتناء إلى المستوى المنشود والذي يوازي خطورة مؤلفاته!

وابن وحشية هو أبوبكر أحمد بن علي المختار (من علماء القرن الثالث الهجري، كان حيا عام 241هـ/ 855م وتوفي سنة 296هـ/ 909م؟) من أهل قسين(2)، له مؤلفات عديدة في الفلاحة والكيمياء والسموم والسحر تتجاوز الثلاثين نحو شوق المستهام في معرفة رموز الأقلام، وكتاب السموم، وكتاب تنكلوشة، وكتاب الأصول الكبير. وقد فصل الكلام عليها في المقال الذي نترجمه. وله مصنفات أخرى أشار إليها ابن النديم (الفهرست، دار المسيرة، طهران، ط3، 1988، ص 430 - 431) مثل سدرة المنتهى، والرياسة في علم الدراسة، وكتاب الطلمسات، وكتاب الهياكل والتماثيل، ويذكر في كتابه شوق المستهام.. (ص 135) الذي سنعرضه فيما بعد، كتابا في إفلاح الكرم والنخل، وكتابا في علل المياه وكيفية استخراجها واستنباطها من الأراضي المجهولة الأصل..

ولم يطبع من كتبه - على حد علمنا - إلا كتاب واحد هو شوق المستهام في معرفة رموز الأقلام، حققه الأستاذ يوسف همر الذي يعرف بجوزيف همر - بورجشتال J. Von Hammer-Purgstall (1774 - 1856) مع ترجمة بالانجليزية Ancient Alphabets and hieroglyphic characters explained; with an Account of the Egyptian Priests, their Classes, Initiaion, and Sacrifices in the Arabic Language.. (لندن، عام 1806).

أشار الى هذه الطبعة الأستاذ عيسى اسكندر معلوف في مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق، 1923، (المجلد الثالث، جـ 11، ص 265)، وقال عن هذا الكتاب: «إنه نادر الوجود الآن»، فكيف به حاليا بعد ما يقارب سبعين عاما؟ وبعد حوالي قرنين من طبعه؟!

ذكر يوسف إليان سركيس الكتاب في معجم المطبوعات العربية والمعرّبة (مطبعة سركيس بمصر، 1928، ص 281)، وقال في ابن وحشية نقلا عن الفهرست: «وكان له مناظرات في الكيمياء مع عثمان بن سويد الإخميني..» وإن له ترجمات من اللغة النبطية وأخرى «من الكزدية في علل المياه وكيفية استخراجها واستنباطها من الأراضي المجهولة الأصل».

ولابد من التنويه الى أن شامبوليون (1790 - 1832) كان يدرس في مدرسة اللغات الشرقية بباريس في أثناء صدور طبعة همّر. ويتساءل المرء إن كان في اكتشافه للخط الهيروغليفي وحل رموزه

(بدءا من سنة 1822) وقد أفاد من كتاب ابن وحشية المترجم الى الانجليزية، دون أن يذكر ذلك، أم لا؟ علما أن سلفستر دو ساسي المستشرق الفرنسي المعروف والذي سيكون بينه وبين شامبوليون مماحكات عديدة قد تعرض لهذا الكتاب في مقال نشره في المخزن الموسوعي Maga-sin Encyclopedique (نوفمبر/ تشرين ثان، 1810، في 31 صفحة، 75-145). ومما لاشك فيه أنه لابد من التمحيص والتعمق قبل البت في رأي ما يتعلق بتأثره وطبيعة هذا التأثر ومداه..

ويذكر الأستاذ توفيق فهد (1 مكرر) أن عمل ابن وحشية يبرز بوضوح التأثير الهليني. ويتضمن الكتاب أبجديات ذات علاقة بكتابة التعاويذ وبأبجديات غريبة، وبالصوفية والباطنية والسحر وقد أظهر جابر بن حيان، كما يذكر كراوس، في فصل بعنوان ميزان الحروف أهمية هذه الكتابات في الكيمياء والفلسفة في تلك الفترة. ويبلغ عدد هذه الأبجديات 93 أبجدية. وإذا كان بعضها لا يستخدم فمما لاشك فيه أنها كانت تستخدم على أنها كتابات سرية باطنية في الشرق.

وطبعة الكتاب مأخوذة من مخطوطة مكونة من 131 ورقة (مخطوطة باريس، Arabe n 6805). وقد وجدت نسختين للكتاب المطبوع في المكتبة الوطنية بباريس وأخرى في توبنجن بألمانيا(3). وأنقل مطلع الكتاب كما هو منشور دون تغيير في النص، لإعطاء فكرة عن ماهية الكتاب وأهميته: (ص2) «وبعد فإنه لما سئلني من لا ترد دعوته أن جمع له أصول الأقلام التي تداولتها الأمم الماضية من الفضلا والحكما السالفين. والفلاسفة العارفين مما رمزوا به كتبهم وعلومهم لينتفع به الطالبين والراغبين (كذا) للعلوم الحكيمة. والأسرار الربانية ذاكرا القلم برسمه القديم واسمه المشهور وشرح حروفه بالقلم العربي تحته بالمداد الأحمر..».

ويذكر ابن وحشية في آخر كتابه (ص 135) أنه أمضى في إتمام عمله 21 سنة وأنه أهدى كتابه الى «خزانة حضرة أمير المؤمنين عبدالملك بن مروان. متعه بسعادة دولته. وأقام عماد الدين بشوكة ملكه وسلطنته يوم الخميس المبارك ثالث شهر رمضان. سنة إحدى وأربعين ومايتين/ (15 كانون الثاني، 856م) (ص 135). ومن المعروف أن الخليفة عبدالملك توفي سنة 86هـ/ 705م، وأن صيغة العبارة «متعه بسعادة دولته..» لا تعبر عن أسلوب ذلك العصر بل عن فترة متأخرة..

ويتابع في الصفحة الأخيرة (136) قوله: «فرغ من كتابة النسخة المكتوبة من الأصل المذكور حسن بن فرج بن علي بن داؤد بن سنان بن ثابت بن قرة الحراني البابلي النوقاني يوم الثلاث (كذا) المبارك سابع ربيع الآخر سنة أربعمائة وثلاثة عشر، وقد تمت النسخة المنقولة هذه النسخة عنها يوم الأحد المبارك ثاني محرم الحرام من شهور سنة ستة وستين ومائة وألف. وكان النجاز من نساختـه يوم الجمعة. عاشر شهر جمادي الآخر سنة ستة وستين ومائة وألف الموافق ثاني شهر نيسان من شهور مسيحية سنة 1753». ويبدو أن الناسخ من أسرة ابن وحشية بالذات.

والكتاب في ثمانية أبواب وخاتمة فريدة عن صور الأقلام القديمة العربية وغير العربية، في 136 صفحة مع مقدمة بالانجليزية 21 صفحة + 54 صفحة ترجمة للكتاب بالانجليزية، وقسم ابن وحشية كل باب الى فصول:

فالباب الأول في معرفة الأقلام الثلاثة أي الكوفي والمغربي والهندي والمقصود

بالأخير الأرقام. والثاني يشتمل على الأقلام السبعة المشهورة نحو السريانية والنبطية والبرباوية (= القبطية) والحميرية (= المسند).. والثالث في معرفة أقلام الحكماء السبعة، نحو هرمس وفيثاغورث وسقراط وأرسطو.. والرابع في معرفة أقلام حكماء آخرين، نحو بليناس.. والخامس في معرفة أقلام الكواكب السبعة من زحل الى القمر، والسادس في ذكر أقلام البروج الاثنى عشر من الحمل الى الحوت، والسابع (ص 67) في أقلام الملوك التي تقدمت من ملوك السريان والهرامسة والفراعنة والكنعانيين والكلدانيين والأكراد والكسدانيين والفرس والقبط، والباب الثامن في ذكر أقلام الهرامسة مما اطلع عليه من كتب القدماء. ويقول في هذا الشأن (ص 80): «من أراد أن يطلع على حقائق فن الأقلام فليراجع كتاب حل الرموز ومفاتيح الكنوز لجابر بن حيان الصوفي. فإنه استلزم ما يلزم هذه الصناعة من اللوازم تفصيلا وإجمالا. وإنما مقصودنا في هذا الكتاب ذكر ما اشتهر من أقلام الهرامسة مما رأيناه. وأما رموزهم الخاصة فلم يعرفها أحد في زماننا هذا.. والله الموفق للصواب».

ويذكر في الخاتمة الفريدة أبجديات لم يستطع تبويبها ووضعها مع التقسيمات المذكورة. وإذا كانت الأبجديات التي ذكرها نحو العربية والسريانية واليونانية والعبرية صحيحة فإن الأبجديات الأخرى بحاجة الى متفحص بها يبين صحتها وسماتها ويشرح ألغاز الكتابات الأخرى.

كما أصدر مارتان ليفي M. Levey ترجمة بالانجليزية لمؤلف ابن وحشية كتاب السموم، نشر في Transaction of American Philosophical Society، عدد 56، 1965/7، ص 1 - 130.

ولعل أهم الأعمال المنسوبة له كتاب الفلاحة النبطية، ومن المستغرب أن يؤول هذا العمل الى النسيان والاستنكار معا! فكأن الحديث في التربة والفلاحة يودي الى التهلكة! فإما أن تصبح مغمورا بالوحل مهملا! كما جرى لابن وحشية لدى الدارسين العرب المحدثين، وإما أن تثار الزوابع من حولك والشك في وجودك وحقيقة هذا الوجود، وحول أعمالك وأهميتها! كما جرى لابن وحشية نفسه لدى المستشرقين في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين..

وكتاب الفلاحة هذا، كتاب ضخم (1264 صفحة مخطوطة)، أنقل مطلعه كما هو دون تغيير (ورقة رقم 1، مخطوطة ليدن، نقلا عن بلسنر Plessner، المجلة السامية الألمانية، Z.S.، عدد 6، 1928، ص 35): «بسم الله الرحمن الرحيم رب يسر هذا كتاب الفلاحة النبطية نقله من لسان الكسدانيين الى العربية أبوبكر أحمد بن علي بن قيس الكسداني القسيتي المعروف بابن وحشية في سنة إحدى وتسعين ومائتين من تاريخ العرب من الهجرة وأملاه على أبي طالب أحمد بن الحسين بن علي بن أحمد بن عبدالملك الزيات في سنة ثماني عشرة وثلثمائة من تاريخ العرب من الهجرة، فقال له: اعلم يا بني! إنني وجدت هذا الكتاب في جملة ما وجدت من كتب الكسدانيين مترجم (!) بترجمة معناها بالعربية كتاب إفلاح الأرض وإصلاح الزرع والشجر والثمار ودفع الآفات عنها، فاستكبرته واستطلعته وخطر ببالي اختصاره ثم فكرت فإذا ذلك خطأ غير صواب، من أجل أن قصدي الأول وغرضي إنما هو إيصال علوم هؤلاء القوم أعني النبط الكسدانيين منهم الى الناس..».

وأنقل عمدا بعض أبوابه، آملا أن تثير عناوينها فضول القارئ وانتباه الباحثين

الى فوائدها، في وقت أصبحت الزراعة عمادا أساسيا في تنمية البلاد وتقدمها ومدى استقلالها وسيادتها وعدم تبعيتها:

«باب ذكر خواص التربة - باب استنباط المياه وهندستها - باب كيفية حفر الآبار والزيادة في الدلالة على وجود الماء - باب صفة إفلاح البنفسج وزرعه وغرسه - باب ذكر السوس - باب ذكر النرجس - باب ذكر الأقحوان.. والياسمين والآس - باب ذكر شجرة الغار والزعرور واللب والنارنج والخرنوب الشامي - باب في معرفة أي الزروع يخصب في كل سنة - باب ذكر الأوقات الموافقة لضروب الأعمال في الضياع من قطع الخشب وغير ذلك من أمور الشجر والغروس والزروع من الأزمة واختلافها (كذا): أنا نبتدئ بما يجب أن يكون في شهر آذار من الأعمال، شهر نيسان، شهر أيار، شهر حزيران - باب في معرفة أي الأوقات يكون القمر فوق الأرض - باب ذكر أعمال الزبال التي تصلح بها الأرضون والمنابت والنخل والشجر - باب ذكر السمسم - باب ذكر القطن»(4).

وقد قيض لهذا الكتاب أخيرا من يقوم بالاعتناء به والجهد في تحقيقه بعد قرون من النسيان والتناسي والتحسر! بفضل صنيع البروفسور توفيق فهد الأستاذ في جامعة ستراسبورغ والذي كان مديرا لمعهد الدراسات العربية والاسلامية فيها. وننتظر أن ينتهي من طباعته، في المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق، بفارغ الصبر ليسد فراغا كبيرا في علوم النبات واستكشاف المياه، وإصلاح التربة. وقد تناهى إلينا مؤخرا صدور المجلد الأول منه. وبهذه المناسبة فإننا ترجمنا مقال ابن وحشية للأستاذ فهد نفسه من الموسوعة الاسلامية، عن الفرنسية (طبعة ثانية، جـ3، ص 988 - 990)، آملين في تواضع المساهمة في التعريف بالعلامة الكبير ومصنفاته، وأن تنهض الأقلام العربية لدراسته، وتحقيق أعماله، ولاشك أن لنا عودة للكلام على كتاب الفلاحة النبطية بعد نشره، لعرضه والتفصيل فيه.

وكالمعتاد، فإن عملنا لم يقتصر على الترجمة بل تعداه الى وضع ملاحظات في الحواشي والى تفسير ما يبدو غامضا على القارئ، وتفصيل بعض القضايا التي لمّح إليها صاحب المقال، بالرجوع الى مختلف المصادر العربية والمراجع الأجنبية. فنأمل أن يجد القارئ المتعة والفائدة في هذه الصفحات مع ما فيها من وعورة، وأن تثير فضوله.

ابن وحشي
للبروفسور توفيق فهد الأستاذ بجامعة ستراسبورغ
المقال في الموسوعة الاسلامية
ترجمة وتعليق الدكتور نزيه كسيبي

وهو تسمية لأحد المؤلفين الذي صنف عدة مؤلفات، والذي يمكن أن نسرد نسبه على النحو التالي: أبوبكر أحمد بن علي بن قيس (أغفل صاحب الفهرست اسم قيس من شجرة النسب وأضاف ص 311 ابن مختار بن عبدالكريم بن جرثية بن بدنيا بن برطانيا بن عالاطيا) الكسداني(5) (لم يذكر الكسداني في نسخة عمومي (في تركيا) 4064) الصوفي (من إضافات الفهرست وبعض المخطوطات)القسيني (من إضافات نسخة عمومي 4064 وليدن، وهكذا شكل في نسخة عمومي، وقرأه بلسنر القسيتي أو القسيتي، أنظر الفهرست: من أهل قسين)(6)، المعروف بابن وحشية، والذي لم يتؤكد بالدلائل التاريخية القاطعة وجوده.

ويعتقد منذ نولدكه Noldeke (راجع مقاله في مجلة الجمعية الشرقية الألمانية Z M G D، عدد 29، عام 1875، ص 453 وما بعدها) أن المؤلف الحقيقي (أو لنقل على الأقل المصنف) هو أبوطالب أحمد بن الحسين بن علي بن أحمد بن محمد بن بن عبدالملك الزيات، والذي يقول ابن وحشية عنه إنه أملى عليه ترجماته «من لغة الكسدانيين الى العربية».

ويعد ماسينيون (راجع فستجيير Fus-tugiere، رؤيا هرمس العظيم ثلاثا La Revelation d'Hermes Trimegiste(7)، جـ ا، باريس، 1944، الملحق الثالث، ص 396) أبا طالب الزيات الذي يعتبر نفسه تلميذ ابن وحشية وأمين سره «شيعيا، أحد أفراد أسرة وزارية» (توفي حوالي عام 340هـ/ 951م)، وكان يعيش في عهد ابن النديم (الفهرست، ص 312). وإن صحت جميع المعلومات عن الزيات هذا، فيقصد به أحد أبناء حفيد الوزير أبي جعفر محمد بن عبدالملك (بن أبان، أغفل هذا الاسم في كل مكان عندما قصد به أبوطالب) الزيات (انظر ابن الزيات في الموسوعة الاسلامية). وقد تكون ديانته الأصلية النصرانية، قبل أن يدين بالاسلام، كما قد يفترضه لقب الزيات بالذات، ويبدو أن أسرة الزيات قد انحدرت من إحدى هذه النواحي المسماة بالكرخ (أنظر مقال الكرخ في الموسوعة الاسلامية). هل كانت هذه الأسرة تمتلك وثائق بالسريانية القديمة (راجع مخطوطة ليدن، ص 1، 3) المكتوبة بالأحرف اللاتينية القديمة، التي ستدعى فيما بعد، أي حوالي القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي استرنغلو estranglo (لغة منطقة الخزر؟)، والتي ستزدهر ازدهارا كبيرا بفضل نسطوريي بلاد فارس؟

إن لغة الترجمات المعزوة إليه وأسلوبها من صنيع مترجم غير عربي. أكانت الترجمات من السريانية أو اليونانية أو البهلوية؟ تثبت بعض الدلائل زعم المصنف بترجمتها من السريانية. وأهم هذه الدلائل، بالاضافة الى الأثر اللغوي، نوعية الأدعية التي يتضمنها كتاب الفلاحة النبطية خاصة، والذي يماثل مماثلة مدهشة قداس الطقوس السريانية (راجع خاصة الدعاء الذي يبتدئ في الصفحة 35 وما بعدها)(8) والذي يعد نوعا من الافتتاحيات أو الفواتح prumiyon في كتب السحر وفن التمائم (على نحو غاية الحكيم الذي ينسب للمجريطي(9) وفيما دونه وحفظه لنا ابن النديم عن الحرانيين، بيد أننا لا نجد في أي عمل آخر وجها للقرابة أكبر، في الشكل والروح، مع دعوات قداس الطقوس السريانية. ومع ذلك فإن هذا الدليل اليتيم ليس له أهمية، لأننا نجد أيضا هذا النوع من الأدعية في الطقوس البيزنطينية.

وستبين الدراسة المعمقة للأعمال المنسوبة لابن وحشية أن السريانية ساعدت هنا على نقل مواد علمية أو شبه علمية يونانية وبهلوية وهندية.

وإليكم لائحة بالبحوث المعزوة الى ابن وحشية مع نبذة عما نعرفه عن كل منها:

1 - كتاب الفلاحة النبطية: يعد بلا منازع أهم مؤلفاته، وهو مصنف ضخم (مخطوطة ليدن: 1264 صفحة، مخطوطة بايزيد، عمومي 1952 - 1953، 465 ورقة، قياس 32 * 24سم، نسخي، عمومي 4064، 332 ورقة، قياس 25 * 17سم، نسخي)، وللكتاب ملخصات وتعليقات وشهادات عديدة مازالت مخطوطة وغير كاملة(10). ويذكر ابن وحشية أنه «نقله عن لسان الكسدانيين الى العربية.. في سنة 291هـ/ 930م» و«أملاه على أبي طالب أحمد..

الزيات في سنة 318هـ/ 930م» (مخطوطة ليدن، ص 1). وكان العنوان الأولي «بالنبطية» (أي: بالسريانية) هو: كتاب إفلاح الأرض واصلاح الزرع والشجر والثمار ودفع الآفات عنها. وقد ذكر مارتان بلسنر Martin Plessner فهرسا له في المجلة السامية الألمانية المطبوعة في لايبزغ Zeitschrift Semitik عدد 6، 1928، ص 35 - 55.

وقد جرت مناقشات حادة عن الكتاب بين المستشرقين في فترة السنوات 1835 - 1875: إذ يرى إ.م. كاترمير E.M. Quaremere (رسالة عن الأنباط، المجلة الآسيوية Journal Asiatique، المجلد 15، سنة 1835، ص 5 - 55، 97 - 137، 209 - 271، وراجع أيضا مجلة العلماء Journal des Savants، آذار، 1857) أن كتاب الفلاحة ترجمة عن مصنف كلداني من عصر نبوخذ نصر الثاني (605 - 562 ق.ك). ويقول صاحب الفهرست عن ابن وحشية: وهو من ولد سنحاريب = سنشريب الذي عاش ما بين 705 - 681 ق.م)، أما إرنست ماير E. Meyer (في كتابه تاريخ علم النبات Gesch.der Botanik، جـ 3، 1856، ص 43 - 89) فيعده من مصنفي القرن الأول الميلادي، في حين أن د. شفولسون D. Chwolson (في مقاله باللغة الألمانية: عن بقايا الأدب البابلي القديم التي احتفظت بها الترجمات العربية، المنشور في مطبوعات بحوث العلماء الأجانب Memoires des Savants Etrangers المقدمة الى الأكاديمية الامبراطورية للعلوم في بطرسبورغ، عـ 8، 1859، ص 329 - 524) يرفعه الى أوائل القرن الرابع عشر قبل الميلاد على أبعد تقدير. وكان لابد أن يثير هذا الموقف المبالغ فيه ردود فعل عنيفة لدى المستشرقين، وأدت هذه الإثارة الى انتظار خمسين عاما حتى يعاد الكلام على كتاب الفلاحة النبطية.

وقد أجابت ثلاث دراسات مهمة على البحوث السابقة:

أ - إرنست رينان E. Renan، (مقال باللغة الفرنسية) بقايا الأدب البابلي القديم المحتفظ بها في الأخبار العربية، مجلة Memoire de L'Academie des Inscriptions، عـ 24/ 1، 1861، ص 136 - 166، وفي مجلة المعهد L'Institut، عـ نيسان - أيار/ أبريل - مايو 1860، ص 37 - 44)، فبعد أن يوجز المواقف المختلفة المتعلقة بالتاريخ، فإنه يحدد الكتابة في العصر الهليني (القرنين الثالث - الرابع بعد الميلاد) وفي الوسط الصابئي، وبالتحديد المندي، ويعد رينان اللغة «النبطية» هي المندية(11).

ب - وبعد سنة ظهرت دراسة أكثر إفحاما لألفرد فون جوتشميد Alfred von Gutschmid، وعنوانها الفلاحة النبطية وما شكلها، مجلة Z D M G الألمانية، عـ 15، 1861، ص 1 - 110 (= الكتابات الصغيرة Kleine Schriften، عـ 2، 568 - 716، وراجع أيضا: هل كان ابن وحشية هيرودوت النبط؟ مجلة Bericht uber d. Verhandl. d. kgl; sachs. Gesellschaft d. Wiss. Zu Leipzig, Phil.

تقارير مناقشات الجمعية الملكية للعلوم في ساكس (العدد 150، 1962، ص 67 - 99 = مجلة الكتابات الصغيرة Kleine Schriften، عـ 2، ص 717 - 753)، والذي يؤكد فيها ألفرد فون جوتشميد، متسلحا بالحجج الدامغة، بأن الكتابات النبطية لم تكن إلا صنيع العصر العباسي (أوائل القرن التاسع الميلادي) دون أن ترتقي في أي حال من الأحوال الى ما قبل عام 700 من الميلاد. ويستقي براهينه من تطابق الوضع الديني والسياسي الذي يستنتج من هذه المؤلفات مع الوضع في العصر العباسي

الأول (ازدراء العرب للنبطيين مع أن ماضيهم عريق(12)، وكانت الزندقة متطابقة مع ذوق العصر، بالاضافة الى عظمة الكلدانيين وحكمتهم في أساطير المسلمين).

ولئن كان ألفرد فون جوتشميد يعد ابن وحشية شيخا منتحلا مقنعا، فإن نولدكه Noldeke يأتي ببراهين جديدة مراعاة لأطروحة القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي (راجع دراسته بالألمانية: بعض الإضافات على الفلاحة النبطية، مجلة Z D M G، عـ29، 1875، ص 445-455). ويرى نولدكه أن صاحب الانتحال هو أبوطالب.. الزيات. ويستدل منها على تأثير كتابات اللغة الرسمية اليونانية، ويلاحظ فيها استعمال التقويم الحراني - الإديسي المعتمد على التقويم الشمسي (اليوليوسي)(13)، بخلاف التقويم القمري الاسلامي، ومعرفة غرة الشهر.

ولم ينهض بعد هذا العمل المعزو الى ابن وحشية من كبوته، بعد هذه الضربة القاصمة التي اقترفها ألفرد فون جوتشميد وتيودور نولدكه، مع أن باحثين كثيرين يرغبون رغبة جامحة، منذ نصف قرن، في إعادة الاعتبار إليه (راجع: إ. فيدمان E. wiedmann، حول الفلاحة النبطية، المجلة السامية الألمانية، Z.S.، عـ1، 1922، ص 201 - 202، بلسنر Plessner، فحوى الفلاحة النبطية، محاولة في إعادة الاعتبار الى ابن وحشية، المجلة السامية، عـ6، 1928، 1929، ص 27-56، سلسلة المقالات التي حررها إ. برغدولت E. Bergdolt، مساهمة في تاريخ علم النبات، Beitrage zur Geschichte der Botanik.

1 - ابن وحشية، زراعة البنفسج وشروط تفتحه في فترة الركود، مجلة تقارير الجمعية الألمانية لعلم النبات Berichte der Deutchen Botanichen Gesllschaft، عـ50، 1932، ص 321-336،

2 - حول موضوع عدد من التطعيمات، المجلة نفسها، عـ52، 1934، ص 87-94.

3 - النباتات الدالة على وجود المياه (الجوفية)، المجلة نفسها، عـ54، 1936، ص 127-134، وراجع أيضا:

جـ.و.س. دربي G.O.S. Darby، الغامض أبوليس، مجلة الإله أوزيريس OSIRIS، عـ1، 1936، ص 251-259، الكاتب نفسه، مقال ابن وحشية في الأدب الاسباني القروسطي، مجلة الآلهة إيزيس ISIS، عـ33، 1941، 433-438).

وقد تحقق على ما يبدو التنبؤ القاسي الذي عبر عنه فرانز بل Franz Boll والذي يقول في أثناء حديثه عن كتاب تنكلوشة (أنظر الصفحات اللاحقة): «مازال غير مترجم، دون أن يستحق هذا الإهمال، شأنه في ذلك شأن أعماله الأخرى، وستظل حالته على هذا المنوال» (راجع Sphaera، ليبزيغ، 1903، ص 428)، ويبدو أن ما قاله صحيح.

لقد ثار النزاع على ابن وحشية في صدد معالجة كتاب الفلاحة النبطية، وبسبب ذلك فقد تعرضت مؤلفاته الأخرى المنسوبة له، مع قلة شهرتها، للعواقب ذاتها:

2 - كتاب شوق المستهام في معرفة رموز الأقلام(14):

والكتاب مجموعة مدهشة لثلاث وتسعين أبجدية مرموزة معزوة الى شعوب سامية قديمة وهلنية (إغريقية) وهندية، والى شخصيات مرموقة، مصحوبة بأبجديات خاصة بكل قارة، وبصور البروج (مخطوطة باريس رقمها 6805، 131 ورقة، خط نسخي دون سنة 1165هـ/ 1752، وذكر على ظهر الورقة 129

بأن الكتاب ألف للخليفة عبدالملك بن مروان، سنة 241هـ/ 855م (كذا)، وكان صاحب الكتاب يسكن دمشق، راجع جوزيف همر، سمات الأبجديات والحروف الهيروغليفية القديمة.. لندن، 1806، س دو ساسي S.de Sacy، عند أ.ل.ميلان A.L.Millin، الخزانة الموسوعية Magasin Encyclopedique، جـ6، 1810، ص 145 ـ 175، ألفرد فون جوتشميد Gutschmid، ذكر العنوان سابقا، ص 16 ـ 21.

ويستعمل هذا النوع من المصنفات في كتب السحر وفن التمائم، ونجد نماذج منها في مجموعات عديدة من المصنفات الباطنية. ولا يستبعد أن يكون كثير من الأبجديات قد استخدم أرقاما، وتتجسد فيها هذه السمات (التوازي، التضاد، التنضيد، اندماج القوائم والتفريق عن طريق القوائم الدقيقة للأحرف القديمة العمودية المائلة قليلا، والتكلف الزخرفي).

3ـ كتاب تنكلوشة(15) البابلي القوقاني، في صور درج الأرض وما يدل عليه من أحوال المولودين(16): (راجع أ. بوريسوف A. Borissov في المجلة الآسيوية .J.A، ع 226، 1935، 330ـ305): «نقله عن النبطية الى العربية أبوبكر بن أحمد بن وحشية، وأملاه على علي (كذا) بن أبي طالب.. الزيات» (مخطوطة ليدن، 2، 891، الأوراق 28ـ69، مسبوقا بدراسة عن العرافة التنجيمية المعزوة الى دوروتاوس الصيداوي Dorothee de Sidon، وقد يكون عمر بن فَرُّخان الذي ترجمه: أنظر بروكلمان، ملحق 1، ص 392 عن النسخة المكتوبة بالألمانية) والكتاب بحث في التنجيم يصف الاثني عشر برجا والدرجات الثلاثين لكل منها، معتمد فيه على الترجمات البهلوية لمجموعة طينقروس (تنكلوشة) البابلي ولمختارات فيتيوس فالنس Vittius Valens (راجع نلينو Tracce di oper greche giunte agli Arabi per trafila pehlevica في الكتاب المهدى الى إ.جـ. براون E. G. Browne، المطبوع في كمبردج، 1922، ص 345 ـ 363، المؤلف نفسه، Raccolta، جـ 5، 1944، ص 236 وما يليها).

4ـ كتاب السموم: ترجم عن «النبطية» وأملي على أبي طالب الزيات (مخطوطة شهيد علي بـ، 2073، نسخي، دون سنة 1905م، 15 * 21,5، ليدن رقم 726، 142 ورقة، نسخة منقولة عن مخطوطة المتحف البريطاني Britsh Museum، رقم 1357، ولمعرفة المخطوطات الأخرى (وما كتبه ريتر في ذلك(17)) راجع بروكلمان، ملحق 1، ص 431).

ويثبت ابن وحشية مصادره: فالكتاب زبدة بحثين في علم السموم، أحدهما لياربوقا (نسخة شهيد علي: بريوفا) النبطي الكرداني(18)، وثانيهما لسوهاب ساط (نسخة شهيد علي: شوهات بساط) من «سكان عقوقوقا» حسبما ورد في نسخة شهيد علي. والبحث كتاب تعليمي في السموم وأثرها، من صنيع شنكية (شاناق)، كما ذكر ذلك لدى إعادة طبع الكتاب في الوسط الطبي لجنديسابور، مترجما الى الفارسية (أنظر ب، ستراوس، كتاب شاناق في السموم، مجلة مصادر ودراسات في تاريخ العلوم الطبيعية والطب Quellen u. Studien Z. Gesch. der Naturwiss u.der Medizin، المجلد 4/2، 1934، 28 (116) وما يليها، ماسينيون، ذكر بحثه سابقا، ص 393).

ويعالج الكتاب ما يقتل أو ما يميت الكائن الحي:

أ ـ بالنظر، ب ـ بالأصوات المخيفة، جـ ـ

بالرائحة، د ـ بالطعام والشراب، هـ ـ باللمس. ويعالج أيضا، بدءا من الفصل الثامن، لدغة الثعابين، وعض الكلاب، ولسع العناكب والعقارب، الخ. (قارن مع كتاب السموم ودفع مضارها المعزو الى جابر (بن حيان الطوسي(19))، وراجع بروكلمان، الملحق ١، ص 428، رقم 31، ومقالة كراوس Kraus، جابر، جـ ١، ص 156 ـ 159)(20).

5 ـ كتاب الأصول الكبير: وهو بحث في الكيمياء (نسخة راغب، رقم 963، 3، ظهر الورقة 49 وما يليها من ورقات، نسخي، قياس 24 * 18سم، والمجموعة نفسها، الورقات ١ الى ظهر الورقة 38، ويعزى إليه كتاب الشواهد في الحجر الواحد، وهناك مخطوطات أخرى للكتاب: حاجي بشير آغا، رقم 649، الورقات 22 ـ 30، تعليق فارسي، بلا تاريخ، قياس 35 * 26، وهي في مجموعة من المصنفات الكيميائية، فارسية اللغة في معظمها، تبدأ بكتاب مصححات أفلاطون وتفسير جابر بن حيان الصوفي، الورقات ١ ـ 22). وفي مجموعة أخرى من قونية (يوسف آغا، رقم 4887، 3، 55 ورقة، قياس 16 * 11,5، تعليق وجيز يعود الى سنة 707، وانظر أيضا المخطوطة 5486 في المصدر ذاته). ويعزى إليه بحث كيميائي آخر عنوان: كتاب كشف الرموز.

وتنسب له دراسات هرمسية سحرية نحو كنز الحكمة ومطالع الأنوار في الحكمة الذي استعمله الاسماعيليون، وكتاب الهياكل والتماثيل، وكتاب طبقانا(21) (راجع ما ذكره بروكلمان من مصادر جـ ١، ص 281، الملحق جـ ١، ص 431)، وقد أفدنا من هذه الكتب على نحو أقل. ويؤكد الكاتب نفسه، في الفلاحة النبطية (مخطوطة ليدن، ص 2) أنه ترجم مقتطفات من مصنف ضخم وقيم في علم التنجيم، عنوانه: دواناي (ذواناي) البابلي في أسرار الفلك والأحكام على الحوادث من حركة النجوم، وكتاب الأدوار الكبير. ونجد في الفهرست، ص 312 (ط فلوجل) عناوين أخرى لم يثبت ثبوتا قطعيا وجودها(22).

ويلاحظ، من مجموع أعماله، تشابه آرائه المدهش مع المدرسة الأفلاطونية الحديثة في سورية، التي أنشأها جمبليك (ت 330م). فيعتقد ابن وحشية، شأنه شأن هذا الأخير، أن الانسان قد يقيم علاقة مع الألوهية بواسطة الشعائر الباطنية والعبارات الرمزية. وقد فهمه في ذلك اللوذعي ابن خلدون، مسترعيا الانتباه الى ما أعاره المؤلفون القدماء من عناية بمجموعة الأعمال ذات العلاقة بالفلاحة والزراعة Geoponica والرامية الى كشف التماثل الخفي بين روحانيات النباتات والأجرام السماوية، والى التأكيد بأن كتاب الفلاحة النبطية قد ترجم من الكتب اليونانية (راجع مقدمة ابن خلدون، جـ 3، ص 120 ـ 165 وما بعدها).

وخلاصة القول، نعتقد، كما ألمح الى ذلك من قبل جـ. هـ. إفالد Ewald، في أخبار جوتنجر Gottinger Nachrichten، 1857، ص 141، و1861 (15 أيار/ مايس)، أن البحوث المنسوبة لابن وحشية يجب أن تعد على أنها حصيلة التنقيح والتهذيب المتتابعين للمواد العلمية القديمة أو التي تأخذ لنفسها شكلا علميا، احتفظت بها وطورتها وعدلتها الهلينية السورية والاسكندرانية، وانتقلت الى عهد المترجمين في بيت الحكمة سواء من الوثائق اليونانية، أو من التراجم البهلوية والسريانية (لابد من الاشارة الى وجود مؤلف بالفارسية في مجموعة الأعمال الفلاحية والزراعية، كان قد استخدمه علي بن سهل بن ربان

الطبري في فردوس الحكمة، وانتهى من تدوينه سنة 235هـ/ 850م: أنظر المصادر عند بروكلمان، الملحق ا، ص 363) وفي هذا الاتجاه ينوي صاحب هذا المقال توجيه بحوثه عن ابن وحشية.

الحواشي من صنيع المترجم

(ا) وقد أشار في ص 135 الى مصادر ومراجع أخرى تحدثت عن ابن وحشية.

(2) كورة من نواحي الكوفة (معجم البلدان، جـ4، ص 350، ط بيروت، 1957).

(2 مكرر) في مداخلة له عن هذا الكتاب في مؤتمر المستشرقين العالمي التاسع والعشرين المنعقد بباريس سنة 1973 إحياء لذكرى شامبوليون، عنوانها حول مجموعة أبجدية قديمة جمعها ابن وحشية Sur une collection d'alphabets antiques reunis par ibn Wahshiyya نشـرت مع مجموعة مقالات جمعها J. Leclant تحت عنوان Le dechiffrement des ecritures et des langues، باريس، L'Asiatheque، 1975، ص 105 ـ 119.

(3) رقمهما في باريس / X. 4635) (Res. Z. 4331 وفي مكتبة توبنجن الجامعية (20 A 22108).

(4) راجع مقال مارتان بلسنر Martin Plessner في المجلة السامية الألمانية المطبوعة في لايبزغ، Zeitschrift Semitik، عدد 6، 1928، ص 36 وما يليها، وانظر في دائرة المعارف للبستاني، جـ4، ص 132 ـ 135 حيث يذكران جميع أبواب الكتاب.

(5) يذكر صاحب الفهرست (طبعة دار المسيرة، طهران، ط 3، 1988) نسبته مرة الكسداني وأخرى الكزداني، ويعده أحد فصحاء النبط الكسدانيين، ويقول «معنى الكسداني نبطي. وهم سكان الأرض الأول من ولد سنحاريب (ص 372، 423).

(6) هكذا أعجمت في معظم البلدان، جـ4، ص 350، بيروت، 1957.

(7) لقب كان يطلقه اليونان على إلههم هرمس، وهو إله الطرق والتجارة والمكر.

(8) يبدأ الكتاب بالبسملة، وهو ترجمة. وإليكم نص الدعاء الذي يعتمد عليه صاحب المقال، نذكره للقارئ للفائدة عن المخطوطة كما نقلها مارتان بلسنر Martin Plessner ص 35 ـ 36 من بحثه المذكور في المقال (المجلة السامية الألمانية المطبوعة في لايبزغ، Z.S.، عدد 6، 1928 ـ 1929، ص 35 وما بعدها): «فابتدأ الكتاب بأن قال: التمجيد منا والتعظيم والصلاة والعبادة، ونحن قيام على الأشياء كلها، الإله الكبير ذاك هو إله عز وجل رب الشمس، هو الحق تعالى الدائم في سمائه النافذ في قدرته، المتفرد بالجبروت والكبرياء.. الذي أمد الأرض من حياته فبقيت ببقائه.. وأجرى الماء كجريانه فجرى حيا كحياته..».

(9) هو أبو القاسم مسلمة بن أحمد المجريطي القرطبي (ت 395هـ/ 1054م أو 398هـ/ 1057م) فيلسوف رياضي فلكي، كان إمام الرياضيين بالأندلس، ومولده ووفاته بمجريط (مدريد). راجع الأعلام، جـ8، ص 121، وقد ذكر عنوان كتاب المجريطي صاحب كشف الظنون (تح. فلوجل، جـ4، ص 461، ورقمه فيه 9183). وقام ريتر بطبع كتاب غاية الحكيم في لايبزيغ، عام 1932.

(10) نحو مختصر الفلاحة وذكر منافع المفردات للزيتوني العوفي، وخلاصة الاختصار لإبراهيم الأوسي بن الرقام المرسي.. راجع في ذلك بروكلمان، جـ ا، ص 280.

(11) المندية طائفة شرق أوسطية ترجع أصولها الى أوائل التاريخ الميلادي، لغتها لهجة آرامية شرقية، وديانتها توفيقية بين معرفة اليهودية والنصرانية والمانوية والساسانية.

(12) لم ينقل صاحب المقال طبيعة هذا الازدراء وبراهين جوتشميد في ذلك.

(13) نسبة الى التقويم الذي وضعه يوليوس قيصر عام 46 ق.م.

(14) يسرد عيسى اسكندر المعلوف هذا الكتاب ضمن عناوين نفائس الخزانة التيمورية: «.. لابن وحشية من أهل القرن الرابع الهجري، وهو مقسوم الى ثمانية أبواب فيها صور الأقلام القديمة العربية وغيرها، طبع في لندن سنة 1806، مترجما بالانجليزية للأستاذ يوسف همر Hammer ولكنه نادر الوجود الآن» راجع مجلة المجمع العلمي العربي، المجلد الثالث، جـ 11، 1923، ص 365.

(15) يكتب بروكلمان الاسم بالألف تنكلوشا (F.A.L، جظ 1، ص 242، ملحق 1، ص 430).

(16) يذكر بوريسوف A. Borissov العنوان على النحو التالي نقلا عن الأصل المخطوط: كتاب تنكلوشة البابلي في صور درج الأرض. وتنكلوشة، على ما يبدو، تعريب لطينقروس البابلي والذي يذكر له صاحب الفهرست (ص 356، ط طهران كتاب المواليد على الوجوه والحدود.

(17) (المعقوفتان من وضع).

(18) لعله الكسداني أو الكزداني بالزاي المعجمة.

(19) (من تكملة المترجم).

(20) لمزيد من التفصيل عن مقال كراوس، أنظر مسرد المراجع في آخر هذا المقال (رقم 2).

(21) يرسمه بروكلمان في كتابه المذكور طابقانة.

(22) يقول ابن النديم، ص 423، ط طهران «.. نسخة الأقلام التي يكتب بها كتب الصنعة والسحر، ذكرها ابن وحشية، وقرأتها بخطه، وقرأت نسخة هذه الأقلام بعينها في جملة أجزاء بخط أبي الحسن بن الكوفي..».

المراجع
من صنيع الأستاذ فهد

راجع بالإضافة الى البحوث المذكورة في المقال ما يلي:

1 - ك. ألفونسو نلينو، علم الفلك عند العرب، روما، 1911، ص 208 وما يليها.

2 - ب كراوس، جابر بن حيان، مساهمة في تاريخ الفكر العلمي الإسلامي، جـ 1 - 2، Contribution a l'historie des idees scientifiques dans I'islam (I-II, Mem. .de l'Institut d'Egypte)

عـ 44 - 45، القاهرة، 1942 - 1943، جـ 1، ص 59، وانظر فهرس الكتاب.

3 - أ. غولدتسيهر I. Goldziher, Muh. St. الدراسات المحمدية، عـ، ص 158 (نتاج الشعوبية).

4 - جـ. روسكا، J. Ruska, Cassianus Bassus Scholasticus und die arabischen Versionen der griechischen Landwirtschaft, dans Islamica, مخطوطات كاسيانوس بسوس وترجمته العربية عن الفلاحة اليونانية، جـ 5، 1914، ص 174 - 179 (= قسطا بن لوقا، الفلاحة اليونانية، مخطوطة ليدن معتمدة على ترجمة فارسية، طبع القاهرة، 1293هـ/ 1876).

5 ـ الكاتب نفسه، زراعة الكروم والخمر في معالجة العرب لمجموعة الأعمال ذات العلاقة بالزراعة والفلاحة، في مجلة محفوظات تاريخ العلوم الطبيعية والتقنية، جـ 6، 1913، ص 305 ـ 320.

Weinbau und Wein in den arabischen Bearbeitungen der Geoponica, dans Archiv fur die Gesch. der Naturwiss. u. der Technik.

6 ـ الكاتب نفسه، فلسفة العامة، مساهمة في تاريخ الكيمياء، في مجلة مصادر ودراسات في تاريخ العلوم الطبيعية والطب، جـ 1، 1931، ص 1 ـ 368 Turba philsophprum: ein Beitrag zur Geschichite der Alchemie, dans Quellen u. Studien Z. Gesch. der Narurwiss. u. der Medizin.

7 ـ الكاتب نفسه، الكيمياء العربية Arabischen Alchemie، مجلة العاديات Archeion، عـ 14، 1932، ص 425 ـ 435.

8 ـ الكاتب نفسه، حول مخلفات العلوم القديمة في الشرق، في محفوظات تاريخ الرياضيات والعلوم الطبيعية والتقنية، Uber des Fortleben der antiken Wissenschaften im Orient, dans Archiv fur Gesch. der Mathematik, der Naturwiss. u. der Technik (N. F. I) جـ 10، 1927 ـ 1928، ص 112 ـ 135.

9 ـ ب. سبات P. Sbath، مؤلف في الأعمال الزراعية والفلاحية لأنطاليوس ألبيريتوس (؟) Anatolius de Berytos من مؤلفي القرن الرابع، مخطوطة عربية اكتشفها ر.ب.سبات، مجلة المعهد المصري B.I.E.، عـ 13، 1931، ص 47 ـ 54.

10 ـ جـ. سارتون G. Sarton، مدخل الى تاريخ العلوم، Introd. to the History of Science، جـ 1، ص 634 ـ 635، جـ 2، ص 425، 842.

11 ـ ما ينسب للمجريطي، غاية الحكيم، تح. ريتر، ليبزيغ، 1932، ص 60، 179، 229 وما يليها من صفحات.

12 ـ ابن العوام، كتاب الفلاحة، تح. بانكويري Banqueri، جـ 1 ـ 2، مدريد، 1902 (ترجمه الى الفرنسية جـ. جـ. كليمان موليه J. J. Clement-Mullet، جـ 1 ـ 2، باريس 1864 ـ 1867).

13 ـ ابن بصال، كتاب الفلاحة، تحقيق مع ملاحظات وترجمة الى الاسبانية قام بها جـ مـ. ميلاس فليكروزا J. M.llas Vallicrosa و مـ. أزيمان M. Aziman، طبع تطوان، 1955.

هناك مصادر ومراجع أخرى لم يذكرها صاحب المقال أشار إليها صاحب دائرة المعارف (جـ4، ص 135) أثبتتها هنا لتعم الفائدة بها (المترجم):

1 ـ ابن سينا، القانون في الطب، روما، 1952.

2 ـ ابن البيطار، المفردات، بولاق، 1291هـ/ 1874م.

3 ـ عيسى بك، أحمد، معجم أسماء النبات، القاهرة، 1930.

4 ـ بذيقان، المعجم المصور لأسماء النبات، القاهرة، 1936.

5 ـ ابن العبري، منتخب جامع المفردات للغافقي (؟).

6 ـ النويري، نهاية الأرب، جـ 11، القاهرة، 1936.

7 ـ ابن ميمون، شرح أسماء العقار، طبعة مايرهوف، القاهرة، 1940.

8 ـ كوركيس عواد، كتاب الفلاحة النبطية، مجلة الزراعة العراقية، جـ 3، 1952.

9 ـ CARAA de Vaux, Les Penseurs de I'islam, II, paris, 1921.

اللغة الشعرية في (وعادت الأشعار) للسبتي



بقلم: د. أحمد علي محمد

تمهيد:

للسبتي سهم في الحداثة تمثل بقصيدته (رباب) التي قالها وفق الشكل الحداثي سنة 1955م، وكان قبيل هذا الزمن أذاع بعض شعره بين أصحابه منذ عام 1954م على نحو ما يقول ناجي علوش في تقديمه ديوان السبتي الأول. ثم أخذ ينشر طائفة من شعره الحداثي في الصحف بدءا بعام 1958م حسب إشارة عباس خدادة(1)، وقد نشر ديوانه الأول (بيت من نجوم الصيف) عام 1969. وبعد عقد من الزمان، أي في سنة 1980 أصدر ديوانه الثاني (أشعار في الهواء الطلق) وأخيرا جاء عمله الجديد (وعادت الأشعار) وقد طبعه بالكويت 1997. وقد جمع الشاعر في هذا الديوان خمسين قصيدة ومقطعة تختلف من حيث شكلها ومضمونها، فمن جهة المضمون أنشد للوطن والمرأة والحياة بعلاقاتها المختلفة، ومن جهة الشكل غلبت قصائده القصار على الطوال، والشكل الحداثي على التقليدي، ففي الديوان ثلاث وعشرون قصيدة تقليدية مقابل سبع وعشرون حداثية.

ويلحظ القارئ من خلال عودة الأشعار الى الأستاذ السبتي في ديوانه الذي حمل هذه التسمية، أنه ضنين بشعره، لا يخرج منه شيئا للناس إلا بعد مضي عقد من الزمان أو يزيد، وسبب هذه الندرة فيما أحسب، أن الشعر يستغلق عليه بين الحين والآخر، أي أن «لشعره تارات يبعد فيها قريبه، ويستصعب فيها ريضه»(2). وهو فيما يبدو لي قليل الإلحاح على القريحة، لا يشل الخاطر بالكد، وإنما يرضى بما يقطر من الوجدان، ثم إنه لا يعمد الى التثقيف على حد تعبير نقاد شعر العرب، وإنما يرسل ما يصدر عن فطرته بلا روية ولهذا جمع ديوانه الجديد الجيد وما هو دونه.

اللغة:

انتبه النقاد قديما الى ما تؤديه اللغة

الشعرية من وظائف تتحدد على أساسها جودة الشعر أو رداءته، من أجل ذلك قللوا من شأن المعنى الشعري لأنه مادة، إذ الشاعر عندهم لا يمتدح، إذا كانت مادة شعره جيدة، ولا يذم إذا كانت رديئة. ونوهوا بفضل اللفظ الذي تخرج به المادة الى الوجود في معارض سارة.

ويحسب الباحث أن قول الجاحظ المشهور «المعاني مطروحة في الطريق..»(3) ينضوي تحت هذا الجانب الذي يلح على الصياغة وتحسين هيئة الشعر، وربما أراد قدامة بن جعفر تأكيد هذه النظرة الى اللفظ والشكل عامة لما ذكر: «أن المعاني كلها معروضة للشاعر، وله أن يتكلم فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني الشعرية بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة»(4).

وهذا الكلام يدخل في باب تجويد الصناعة الشعرية ولاسيما اللغة التي تخرج بها مادة الشعر على غاية من الكمال والجودة.

وفي الزمن الحاضر استأثرت لغة الشعر باهتمام النقاد، وقد تعدت عندهم الجانب القائم على حشد الألفاظ في نظوم وتراكيب الى ما يسمى بالتشكيل والبناء الخلاق الذي يعبر به الشاعر عن فرادته وخصوصيته.

واللغة طبقا لهذا التصور ائتلاف بين عناصر التشكيل الصوتية والصرفية والنحوية، ومنها يتكون البناء الكلي للشعر.

وينحو نفر من النقاد نحوا آخر في إبراز قيمة اللغة في الشعر، إذ تعد موازاة رمزية للواقع المعيشي، وبناء على ذلك، لم يعد عمل الشاعر مؤسسا على التوصيل، وإنما على البناء القائم على إدخال عناصر التشكيل في سياقات خاصة، ومن ثم يخلق بينها علاقات جديدة لم نألفها من قبل، وهنا يبرز نشاطه اللغوي حين يضع كل عنصر في موضعه، وهكذا تغدو تلك العناصر كالألفاظ والصور والإيقاعات في عمله متجانسة متفاعلة.

والشاعر الذي يحاول استخدام اللغة استخداما فريدا، كما يقول النقاد، يصطدم بتحديين اثنين: يتمثل الأول بمستوى التشكيل اللغوي في التراث الشعري، والثاني بمستوى تطور لغة الجماعة في عصره، فهو أمام التحدي الأول يواجه ما يعطل فرادته وعليه أن يقارع صيغ اللغة الشعرية في التراث ليضيف إليها، وهو أمام الثاني معني بمواجهة طبيعة التوصيل ومنطقه في اللغة المعاصرة، وعليه أن يزلزل هذه الطبيعة وذلك المنطق(5)، وإذا ما عجز عن ذلك لم يكن لتجربته في مجال الاستخدام الشعري للغة ما يدخلها في باب التفرد.

الالتزام:

يلاحظ القارئ أن السبتي في ديوانه الجديد (وعادت الأشعار) شديد الإحساس بهذين التحديين اللذين سبقت الإشارة إليهما، فقد حاول في سبيل تأكيد تفرده مقارعة الصيغ التعبيرية الموروثة، فهو مثلا يتصدى لأساليب كبار الشعراء أمثال المتنبي وأبي فراس الحمداني، حتى كأنه يريد أن يقيس أسلوبه بأساليبهم، فتراه

أحيانا يقبس من كلامهم، وأحيانا أخر ينسج شعرا على منوالهم تبدو فيه قوة اللغة ومتانة الأسلوب، فمن أمثلة اقتباسه ألفاظ المتقدمين قوله في قصيدة مطلعها:(6)

ما الذي تبتغيه قالت رباب
الذي أبتغيه لا يستجاب

وللمتنبي استخدام مشهور للصيغة (تبتغي - أبتغي) في قوله:(7)

يقولون لي ما أنت في كل بلدة
وما تبتغي ما أبتغي جَلّ أن يسمى

فالسبتي هنا احتذى أسلوب المتنبي فاستخدم الفعل (تبتغي - ابتغي) في موضعين مقرونا بالضمير (الهاء)، واحتذى طريقة السؤال محورا فعل القول من الجمع (يقولون) الى المفرد المؤنث (قالت) وهذا التصرف البسيط لا يصرف ذهن القارئ عن تعبير المتنبي السابق، ولكنه يدل على شغف السبتي بمقارعة نماذج الشعر السابقة ليدل على مقدرته في محاكاتها والإتيان بما يشبهها قوة ورصانة.

وهذا الأمر لم يكن مثالا فريدا عند السبتي، وإنما له نظائر في ديوانه الذي نحن بصدده هنا. فمن ذلك محاكاته تعبير أبي فراس في قوله:(8)

تمر الليالي لا تحس بوطئها
وتشرق شمس والنهار شجون

فقد استخدم عبارة أبي فراس (تمر الليالي) في بيته المشهور:(9)

تمر الليالي ليس للنفع موضع
لدي ولا للمعتفين جناب

وفي هذا المثال أيضا ترى السبتي مشغوفا بتمثل أساليب السابقين، فهو هنا ينقل العبارة التي شهرها أبوفراس فيضعها في سياق جديد، غير أنه لم يستطع التحرر من سطوة سياقها السابق، ولهذا جاء معناه في بيته قريبا من معنى أبي فراس، وقد تمثل المعنى بتوالي الزمان (تمر الليالي) دونما فائدة عند السبتي لأنه عجز عن مواكبة حركته بنشاط فاعل يوازيه، وهذا هو مبعث حزنه، وعند أبي فراس تعبير عن العطالة نفسها إذ هو مكبل والزمان يسير فلم يكن بوسعه أن ينفع الآخرين بشجاعته أو جوده.

لم يقف السبتي في تحديه أشكال التعبير الموروث عند حد النقل أو الاقتباس أو التمثل، وإنما جازه الى النسج على منوال الشعر الأصيل، ولهذا يجد الباحث بين قصائده التقليدية في هذا الديوان ما يدل على قوة اللغة وبراعة التأليف وتماسك الأسلوب، ومن أمثلة ذلك قوله:(10)

توسدي أضلعي فالدفء يغمرها
إذ الشتاء على أسوارك انتحبا

فهذه مطلع لقصيدة سماها (اليوم تأتين) وفيه تتنوع مكامن الجمال، فألفاظه قوية فصيحة بغير خشونة، وفي قافيته إحساس منبعث أفاده الإطلاق، وفي صورته براعة بدا فيها الشتاء منتحبا يذرف دمعا سخيا وما ذاك سوى قطراته ومطره، وفي كلمة واحدة تستطيع أن تعبر عن جمال هذا الشعر فتقول: إن عناصر تشكيله من لفظ وإيقاع وصورة جاءت متفاعلة متضافرة استطاعت أن ترسم في ذهنك موقفا مؤثرا وهذا هو الجمال الذي يرمي إليه الشعر.

وفي قصيدة أخرى سماها (أبا المبارك)

تلحظ مثل هذا الجمال الذي نتكلم عنه، ومبعثه هنا اللغة المعبرة التي وسعت المضمون الجديد، وأضفت عليه فيضا من الانفعالات وقد جاء فيها:(11)

أبا المبارك لا صبرا فنصطبر
بان الخفاء فأي العذر نعتذر
تجمعوا من شتات الأرض وأتمروا
على الدمار فماذا بعد ننتظر
أرى البلاد وقد دب الفساد بها
فكل مستوزر تأتي به زمر
فدى لعينيك ما أبدي وما أذر
إني أرى الأمر ينمو ثم ينفجر

وفي قصيدة ثالثة بعث بها الى الشاعر عبدالله سنان تجد أثرا للغة الرصينة وقد جاء فيها:(12)

أرح فؤادك من هم وتسهيد
فليس في الناس شيء غير موجود
وليس في الناس حب دون شائبة
وليس ثمة نبع غير مورود
هو السراب يظن الظامئون به
بردا لقلب من الأيام مفئود
لو استمعت لورقاء على فنن
لما تخيلتها مزمار داود

فهذا الشعر وأمثاله رصين تمسك فيه الشاعر بلغة سامية، والتزم بنظامها موثرا النسج على نهج سابقيه، فليس في لغته ما يشين من ركاكة أو اضطراب، وإنما جرت ألفاظها جريان الماء، وتدفقت عواطفها وصورها وإيقاعاتها برفق ودونما قسر. وفي ذلك مؤشر على لين اللغة الفصيحة وسعتها لكل ما يجول في صدور أبنائها الشعراء، والأهم من ذلك أن رصانة اللغة وفق الشكل الأصيل للشعر لم تحجب العواطف ولم تأسر المحتوى.

التجاوز

قلنا آنفا إن ديوان السبتي (وعادت الأشعار) موزع بين شكلين: تقليدي وحداثي ففي أشكاله التقليدية تمسك بأدوات التشكيل والتزم باستخدامها بحسب مقتضيات القاعدة، فدلنا ذلك أن الشاعر يمتلك أدوات فنه، ويتسع له أن يقارع فيها أشكال الشعر القديم وأساليبه، ولكنه جمع الى هذا الشكل شكلا حداثيا اندفع فيه مع من اندفعوا الى استحداث لغة جديدة للشعر ترتكز على الأساليب العامية تارة وعلى ركوب الضرورات قصدا وبغير لازمة تارة أخرى، وربما أغراهم التحديث فأوغر صدورهم على المعايير والضوابط النحوية فهدموا بعض القواعد، وطلبوا في كل ذلك السهولة حتى انعدمت الفوارق أو أوشكت بين اللغة الشعرية الرفيعة وهذر العامة. ولهذا كله أدلة في شعر السبتي الحداثي منه خاصة. فمن أمثلة كلام العامة في شعره قوله:(13)

لطيفة طلقها المايستحي وشرد الأطفال

فلفظه (الما) عامي قرنه بالفعل (يستحي)، ولعله أراد بهذا التعبير إثارة القارئ بما هو غير مألوف، غير أن هذه الازدواجية في الاستخدام اللغوي تحدث في السياق انهداما لا يحسن وقعه في الشعر فيقع في باب الهلهلة والاستكراه والركالة، ويحدث عند المتلقي عثرة كلامية تعيق التأثير والتواصل، إضافة الى الكارثة التي تصيب لغة الشعر، وهي آفة تمزق وحدتها وتخترق نظامها.

وفي مثال آخر يعمد السبتي الى هذه الازدواجية في التعبير فيصل بين (ال)

و(قد) في قوله :(14)

تنثر ال قد بقي من زمان السهر

ولولا أنه رسم (ال) بعيدة قليلا عن (قد) لحسب المتلقي أنه أراد (القد) الذي هو القوام، وهذه عثرة أخرى لا يحسن وقعها في النفس.

وأما اعتماده على الضرورات مراعاة للإيقاع منها قوله :(15)

أخفيت عني من عشرين عاطفه

(فمن) في هذا المثال لا مسوغ لوجودها إلا لإقامة الوزن، وقوله :(16)

فهل قد رأيت بليلة عرسك غيري

وقوله :(17)

سيدفنوني في حفرة بدون ما تابوت

وثمة ألفاظ لا ترقى الى رتبة اللغة الشعرية كاستخدامه لفظ (بالمرة) في قوله :(18)

هل أنا آخر الأصوات أم أنا

منتهي بالمرة

وهناك أمثلة فيها تجاوز للقاعدة النحوية كقوله :(19)

يريدون مني أن أنحني

وما كان جدي انحنى

منذ ألفين.. عام

فقوله (ألفين) مع إشارته الى النقاط الثلاث المتتابعة والدالة على شيء من القطع والبتر، مرتبط بالإضافة الى عام، لهذا وجدت حذف النون.

وفحوى القول: سبقت الإشارة الى أن ديوان السبتي (وعادة الأشعار) فيه الجيد وما دون الجيد، وما جاء بعد ذلك أكد هذا القول، ولي أن أختم بالقول هنا: إن التجاوز الذي أراد به الشاعر كسر اللغة بحثا عن استخدام جديد لم يوفق فيه، وهو في شعره الذي حافظ فيه على اللغة الفصيحة الرصينة أجمل منه في تجاوزه.

انتهى

الحواشي

1 ـ في مجلة البيان الكويتية (ع 298) مايو 1995 مقال حول تجربة السبتي الشعرية.

2 ـ الشعر والشعراء لابن قتيبة تح أحمد شاكر ط دار المعارف ص: 62.

3 ـ الحيوان للجاحظ تح عبدالسلام هارون ط دار إحياء التراث ببيروت ص: 3/132.

4 ـ نقد الشعر لقدامة بن جعفر تح محمد عبدالمنعم خفاجي ط بيروت ص: 64.

5 ـ أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي د. النعمان القاضي ط دار الثقافة ص: 397.

6 ـ وعادت الأشعار للسبتي ط 1 الكويت 1997 ص: 42.

7 ـ ديوان المتنبي بشرح البرقوقي ط دار الكتاب اللبناني ببيروت ص: 4/226.

8 ـ ديوان وعادت الأشعار ص: 49.

9 ـ ديوان أبي فراس تح التونجي ط المستشارية الإيرانية بدمشق ص: 38.

10 ـ وعادت الأشعار: 25.

11 ـ وعادت الأشعار: 81.

12 ـ وعادت الأشعار: 102.

13 ـ وعادت الأشعار: 74.

14 ـ وعادت الأشعار: 78.

15 ـ وعادت الأشعار: 25.

16 ـ وعادت الأشعار: 26.

17 ـ وعادت الأشعار: 78.

18 ـ وعادت الأشعار: 21.

19 ـ وعادت الأشعار: 55.

قراءة نقدية في

قصص طالب الرفاعي

د. عبدالله أبو هيف

يلج طالب الرفاعي إلى فنه القصصي من بابه الأكثر اقتداراً: ضبط السرد في أقصى حالات التكثيف بما يجعل القصة نتاج مخيلة جامحة، ثرية البوح، وشديدة اللمح، وعميقة الرؤية، في تعبيرها عن جماعته المغمورة في مستواها البسيط والأقل تعقيدا، كما هو الحال مع غالبية قصص مجموعتيه الأوليين «أبو عجاج طال عمرك» (دار الاداب - بيروت 1992)، وفي «أغمض روحي عليك» (دار الآداب - بيروت 1995)، وفي اندغامها الموحي بنبض إنساني وتاريخي في مستواها الرمزي البديع، كما في غالبية قصص مجموعته الثالثة «مرآة الغبش» (دار المدى للثقافة والنشر - دمشق 1997).

تقارب الجماعة المغمورة عند طالب الرفاعي مفهوم الفرد العادي في شروطها الاجتماعية والقومية والإنسانية، وتنطلق هذه الجماعة من هؤلاء الشطار الذين ضاقت عليهم الحيلة، فوجدوا منافذ لفوائدهم في التسرب من رحابة القوانين، وتمثلهم قصص «أبو عجاج»؛ وهو مواطن كويتي عين مراسلاً في إحدى الشركات، ولا ينفع احتجاج المدير أبي عصام في منعه من التعيين، ثم ما يلبث أن يجلب أبو عجاج معه إقبال الباكستاني ليساعده. لقد جاء به من الباكستان على كفالته، «يعطيه خمسين دينارا في الشهر، ويقبض هو خمسمائة

دينار من الوزارة» «أبو عجاج ص 55».

وتظهر المفارقة الأولى لدى أمثال هؤلاء الشطار، في لقاء أبي عصام المدير بسيارته، مع أبي عجاج المراسل بسيارته عند إشارة المرور؛ ولا تنفع أيضا لعنة المدير للمراسل في سره، لأن ابن الحرام المراسل يعرف من أين تؤكل الكتف!

وتتوالى حالات أمثال أبي عجاج، في القصة الثانية «منتشيا يتحرك»، فقد طلبت ابنة صاحب الشركة فاتن صبيا عامل قهوة وشاي، ويتقدم للطلب أبو عجاج، وتوافق على تعيينه بمائتي دينار، على أن الذي داوم عنه بعد فترة، اسمه راجو، لتقبل فاتن عمله مهادنة لأبي عجاج: «راجو ولد جيد.. ومشكور» «أبو عجاج ص 61»، فما كان من أبي عجاج إلا أن تحرك منتشيا.

لقد غدا أبو عجاج مؤسسة لتشغيل العمالة الآسيوية على اسمه، مستفيدا من خروم القانون وصمت الآخرين. إن أبا سعود يطلب في القصة الثالثة «رويدا أكمل طريقة» من أبي عجاج سائقا لزوجته لحساب الأخير، ويعده أبو عجاج بذلك، ويكمل طريقة دون أن يرف له جفن.

وتجيء القصة الرابعة والأخيرة من قصص أبي عجاج كاشفا لحالة هؤلاء الشطارين «الميامين»، حيث يأخذ أبو عجاج العمال الخمسة الذين يعملون عنده إلى المطعم. وبينما هم يزدردون طعامهم كالكلاب، ينشغل أبو عجاج بحسابه:

«ألف وأربعمائة وخمسون... حيوانات أنسوني إلى أين وصلت.. أبدأ من الأول... ثلاثمائة لهؤلاء الزفت... سبعمائة وخمسون، وثلاثمائة وخمسون... ألف ومائة، ومائتان.. ألف وثلاثمائة... ومائة وخمسون من البنك.. ألف وأربعمائة وخمسون، ومائتان من السيارة... المجموع الكلي..... ألف وستمائة وخمسون دينارا... نخسر منها ثلاثمائة دينار.. يتبقى.. ألف وثلاثمائة وخمسون دينارا شهريا... أطلق زفرة كما لو أن حملا ثقيلا يرزح على صدره: ثلاثمائة دينار أصرف عليهم كل شهر.. عساهم بالماحي... التفت إليهم... مازالوا يأكلون، وبينه وبين نفسه ردد: كلوا عساه بالسم الهاري، وغير مبال، أكمل طريقه» (أبو عجاج ص 68 ـ 69).

ومن الواضح، إن هذه القصص تتعاطف مع العمالة الآسيوية الوافدة تحت رحمة أمثال أبي عجاج، وهو تعاطف شاخص للعيان مع نماذج متعددة من هذه العمالة في أكثر من قصة أيضا، وإن ضم إليهم نماذج من العمالة العربية، لأنهم يواجهون الشروط القاسية إياها، وإن اختلفت درجة المعاناة.

يتضامن طالب الرفاعي مع مكابدة هذه العمالة بتأييد لا يخفي، كما في قصة «إجازة». ثمة أبنية شامخة تتحدى الزمن، بينما المهندس يختلس النظر إلى عماله الذين شادوا هذه الأبنية؛ وينادي العامل مكني، ويعتقد الأخير أنهم وافقوا على إجازته. ويستذكر المهندس علاقته الخاصة مع هذا العامل، فقد أنقذه من موت محقق عندما سقط عن سقالة الطابوق بين يديه، وصار بينهما ودّ مستتر؛ ولكنه الآن يخبره أنهم رفضوا إجازته. تودد إليه وتعطّفه أن يساعده، لأنه غائب عن أسرته

منذ خمس سنوات؛ وعاود الرجاء متلمساً أسبابا إنسانية دون جدوى:

«باشمهندس.. عندما يصلني شريط مسجل من أسرتي: أحمل مسجلتي وأصعد إلى السطح. أظل أسمعه، مرة، وثانية، وثالثة... أبكي عندما أسمع أصواتهم، صارت تختلط عليَّ» (أبو عجاج ص 29).

ثم كانت مفاجأة صعقت مكني، فقد نفد صبر المهندس، فصرخ في وجهة ليوقف توسلاته، وكأن العلاقة عادت إلى طبيعتها بين مهندس وعامل، فمضى مكني منكسراً لا يلوي على شيء.

وتتردد النبرة التضامنية في قصة «الموت مجانا»، ولو عن طريق الصمت. يدهم موت عامل باكستاني، يدعي محمد خان، المهندس ورئيس المهندسين، ولعله حادث اعتيادي في مثل هذه الدفعة من العمال الباكستانيين خلال وصف مسترسل لنمط العيش الصعب. أدرك رئيس المهندسين ضآلة أجرة العامل اليومية، ومقدارها ديناران، فطلب من المهندس أن تكون ثمانية، وفي هذه الحال، سيخبران شركة التأمين.

وقد قاد تعاطف طالب الرفاعي مع العمالة الآسيوية الوافدة إلى العناية بأوضاعها وتأمل مصائرها المنتهكة بالفساد والغربة واعتياد العذاب الذي لا يختلف عن اعتياد مصادفة الموت، كما في قصة «بشراوي.. رانجني»، ورانجني هي امرأة متزوجة تدفع ثمنا باهظا للعمل في الخليج، انتظاراً قاهراً وأموالاً مما ستكسبه، فقد سحرها حلم السفر، واستمر يحفر فيها:

«يأخذني لأصقاع جديدة. بدأت أنفر من كل شيء. كرهت معيشتنا: «زوجي، وأطفالي، وعمتي، والطعام.. ننحشر كالفئران في غرفة ضيقة. راقبت لقيمات الطعام العزيزة التي يتخاطفها أطفالي، وبالكاد تسد رمقهم. ملابسنا البالية. ودنو موعد تسجيل ولدي البكر في المدرسة» (أغمض روحي عليك ص 80).

وقررت أن ترضخ تطلعا إلى «الأمل الوحيد لإنقاذنا. راح طلب المدير يطن برأسي. يعلو شيئا فشيئا فوق كل صوت. وفي نهاية الأمر أقنعت نفسي. قلت: لحظات وتمر! في سبيل سعادة ومستقبل أطفالي، ومستقبلهم يهون كل غال» (أغمض روحي عليك ص 80).

ثم اعترفت المرأة بفداحة الثمن راضية:

«استفرد بي المدير.. كان يترك باب مكتبة مفتوحا، يأخذني، يصعد بي إلى الغرفة الصغيرة. استباح جسدي أكثر من مرة. وكان آخرها قبل أسبوع. مساء سلمني الفيزة» (أغمض روحي عليك ص 80).

هذه هي وضعية العمالة الآسيوية التي تفتقر لأدنى الشروط الإنسانية، أما المصير البائس فيعرضه بشراوي الذي قضى تسع سنوات وأكثر في عذاب الغربة؛ وكان قال لدى قدومه، إنه سيعمل سنتين ويعود؛ غير أن طاحونة الغربة لا تهدأ؛ وأمثاله يغرقون في ذل الحاجة والحرمان، مما يكشف عنه هذا الاعتراف الموجع:

«صدقت نبوءة أبي! انقضت تسع سنوات، وعشرة أشهر، وستة وعشرون يوما. ولم تنته السنتان.. ما الذي يشدني إلى هذه الأرض؟! كأني لا أستطيع فكاكا

منها! الفقر، والعوز يلف أهلي. الجميع ينتظر المساعدة. أكاد أنوخ تحت حملهم الثقيل. ساقيتهم تدور بأيام عمري. ما أكثر ما ضاع من هذا العمر؟» (أغمض روحي عليك ص 86).

من الملحوظ أن طالب الرفاعي يمعن في الكشف عن انتفاء أدنى الشروط الإنسانية لجماعته المغمورة من العمالة الآسيوية، وثماثلها العمالة العربية، لأنهما جميعا خارج التراتيبية الاجتماعية التي تضمن للعامل شيئا من حقوقه المدنية والإنسانية؛ فقد عمل محمود في الكويت ثلاثة وعشرين سنة عامل شاي وقهوة في وزارة التربية، جلب فيها زوجته مليحة، وكان طبيبه أحد تلاميذ المدرسة التي خدم فيها عمره؛ ولكن الناظر يبلغه قرار الإدارة الاستغناء عنه، فيصاب بالدهشة، وتدمع عيناه، وتنتزع روحه، ولا يبقى له إلا عزاء زميله أبي سليم: الإنسان لا يموت.

وتعالج بعض القصص مشكلات أخرى لجماعته المغمورة، ففي قصة «مجبور» يعمل الأب بائع جرائد، ويضطر لإخراج ابنه وليد من المدرسة ليبيع الجرائد مثله.

أما أبو إسماعيل فقد مات وهو يعمل في قصة «تحت الشمس»، ويحترق بيت العزاب في قصة «بيت العزاب»، ويسأل الأخ بلوعة عن أخيه الذي احترق.

بينما تؤدي التزامات العمل القاسية في قصة «ليلة أخرى» إلى سرقة الوقت وإنهاك الجسد، فيأخذ التعب والنوم الزوج من زوجته.. ومثل كل ليلة:

«حادا يرتفع صوت منبه الساعة. تقفز مذعوراً من نومك. وحدها هناء في الطرف الآخر من السرير. الخامسة صباحاً. تنظر إليها بحسرة. ها قد انقضت ليلة أخرى، وقبل أن تخرج لعملك تكتفي كعادتك بأن تطبع قبلة على جبينها» (أبو عجاج ص 119).

على أن غالبية قصص طالب الرفاعي توسع من مفهوم الجماعة المغمورة لتشمل فئات هم ضحايا طاحونة التفاوت الاجتماعي، لتبدو القصة وكأنها دفاع شفيف عن الشرف والكرامة والنبل والإخلاص والحب لدى الفرد العادي، وهذا واضح في قصص المجموعة الأولى على وجه الخصوص. يغيب الزوج والزوجة في قصة «أشياء صغيرة» في لحظة رغبة، بينما تضغط عليهما تفاصيل الحياة اليومية فيكون التباعد وعدم التفاهم والطلاق. يحتفي الرفاعي بالحوافز وصفاً لأفعال السرد الصغيرة، وهي تتنامى داخل مقدرة واضحة على بناء نسق حكائي قوامه تكثيف التحفيز الواقعي وسيولة حوار يتأبى على المباشرة والصراخ، وهذا هو دأبه في معظم قصصه؛ وكأنها تنويعات على تأزم الفرد العادي أمام فقدان التفاهم وامتناع التواصل والتراحم وقسوة شروط الحياة. تعود المرأة إلى الفندق في قصة «شاشة» بعد رؤية فيلم، وهي قلقة بشأنه، فربما اتصل بها، وربما... وتخلع ألبستها، وتستريح في الغرفة ضجرة ملولة، ثم يرد عليها من الشاشة، وتتداخل الصورة مع الواقع، حين يقفز من فراشه تلهفا للالتحام بها، بينما هي متجاهلة.

وتتباين القصص في تصويرها بين الخارج والداخل مما يؤدي إلى تأزم الفرد العادي، ويورثه العناء! يسعى مصطفى

أبو نعيم لرؤية صديقة القديم أبي خالد الذي أصبح متنفذاً، ويلتقي سكرتيرته طالباً مقابلة، ولكنه ينتظر طويلا، ويورد خلال فترة انتظاره قصة صعود صديقه، وحصوله على الجنسية؛ على أن سيل استذكاره يقاطع بدخول أحدهم دون انتظار، ويعتقد أنه ممن يتملقهم صديقه دائماً، بينما جاء هو طالباً نقوداً ليدفع أقساط ولديه. ولدى ترحيبه البارد به يصر على عدم طلب النقود، لأن الصديق تغير، ولعله بذلك يحافظ على كرامته.

وتندرج هذه القصة في مثيلتها «ما يصير خاطرك إلا طيب»، فقد استيقظ مصدوعاً إثر سهرة عامرة بالخمرة والنساء، «لم تضع بنادية فيزة العمل.. بنت الكلب... لعبت برؤوسهم» (أبو عجاج ص 102). ويتابع الرفاعي سرده الساخر مستعرضاً جانباً من صباح هذا الرجل المسؤول، ويظهر القصد النهائي في فوات الوقت دون فائدة، فكل شيء يقابل بالعبارة التي تحمل عنوان القصة «ما يصير خاطرك إلا طيب»، ولا شيء يحدث في معمعة اهتلاك الوقت والمشاعر والقيم!

وتفصح قصة «مرساة» عن العذاب الهائل على الروع الإنساني تحت وطأة الحاجة للحب، حيث يتقصى الرفاعي اعتمال النفس بشواغل الواقع إيغالا في الدواخل المعتمة العصية على الفهم يبدأ الرفاعي قصته بدلالتها القصوى:

«... أخيراً تعب هذا القلب، ولم يقو على الاستمرار أكثر» (أبو عجاج ص 80).

«لقد نجحت العملية، وشفي الرجل من عطب القلب وضعفه المزمن أمام غيبة المرأة المحبوبة التي صارت إلى مطلقة إثر زواج دام ثماني عشرة سنة. كانت الأيام الأولى ناجحة، وما لبث الشرخ أن كبر، وطلبت الطلاق، ورضخ الرجل لطلبها المروع. وتبدو القصة بعد ذلك إجابة على سؤال فاصل يختزل تجربة برمتها: «لحظتها أدركت أن الحب وحدة أعجز بكثير من أن يحفظ علاقة رجل بامرأة» (أبو عجاج ص 82).

ويستكمل إجابته بحدة: «وحدة ذلك الحب خنقها» أبو عجاج ص 82، فهل الحب يخنق الحب؛ وهو كان يحبها، وشرع يعاقب نفسه: «وحدي من حطم كل شيء» (أبو عجاج ص 82).

أما أثر الطلاق على نفسيته، وعلى ولديه: ديمة وعلي، فلا يوصف، وإن عاين بعض مرارته:

«هجرني نومي، عششت بي غصتي، وأقنعت نفسي، قلت: ستعود. قلت: مستحيل ينتهي كل شيء بيننا. قلت زوبعة وتمر، وأملت نفسي، منّيتها. قلت: سترجع، وسأكون شخصا آخر. سترجع وسنرتب كل شيء.

وانتظرت، وقلت: ستأتي، وانتظرت، وقلت: سأشغل روحي متى رجعت، وبكيت اعتزلت الناس. خجلت أقابلهم. وكتمت خبر طلاقي عن أقرب أصدقائي. قلت: تعود، ويمر كل شيء، وانتظرت، وانتظرت...» (أبو عجاج ص 83).

كان انتظارا خائبا، لأنها تزوجت، فعلل نفسه أنها «تجربة فاشلة وانتهت مثل آلاف التجارب الفاشلة في كل مكان» (أبو عجاج ص 84)، ولكن هيهات أن ينسى حبه في خضم إحساسه المأساوي بالتعارض بين الحب والحب، بين فهمه للحب وفهمها

للحب، فيوجه خطابه في غزل دافىء مفعم بعـذابات الروح، ولا شك أنه من روائع التعبير عن الحب في النثر العربي.

«عز علي أن تُمسَّ حبيبتي، وعز علي أن يُمسَّ عمري... أنت والفرح تسربتم من بين أصابعي، ولم أنتبه. كنتُ جاهلاً وضعيتك. ربما كنتِ فرصة عمري، ولم أعرف كيف أمسك بها، فتبخرت. طارت. خلص انتهى كل شيء.. نساء الدنيا كلهن لن أبدلهن بحبيبتي.. فتاة مادية.. أنثى... كان رحيق الأزهار يختبىء في شفتيها الصغيرتين. وكان ملمس العافية في أصابعها، وكان زعفران الله في شعرها، وكان عسل الجنة في ريقها. تبتسم فتهمي الدنيا زهرات سوسن وياسمين. تسهو فتبحر السفن في عينيها. تضحك فيشرع الرب أبواب الجنة للفقراء. تغضب فتشع السماء بأقواس قزح راعشة. تبكي، وما أكثر ما تبكي، فتنساب بدموعها الحبيبة كل آهات الأطفال اليتامى» (أبو عجاج ص 84-85).

إنها لخسارة فظيعة، وسيظل الرجل منذوراً للعنة المرأة المقدسة التي تسكنه، كما في نجواه الطويلة، لتغدو القصة نداءً مفتوحاً للحب الذي يفنيه الحب، وللمرأة الحبيبة التي تلغيها المرأة الحبيبة، وياله من شرخ أزلي سرعان ما يشخص فيدمر كل شيء!.

ولا يركن الفرد لضغوط التأزم، فيغالب أسباب مكابدته، إذ تتخلل رائحة الموت مراح الحياة، ويمضي الرفاعي إلى الاحتفاء بعناصر البقاء. في قصة «كراسي الانتظار» تطغى رائحة الموت المميزة النفاذة على المكان، متسربة إلى الروح اللائية بحثا عن الرحمة التي يرجوها المرء في عناية الطبيب والممرضة بالأحياء منعا لسريان رائحة الموت الخانقة. لقد حمل العجوز طفلة المريض، ووضعه دخولا في بعد رمزي لا يخفي: معضلة البقاء التي يدهمها الموت دائما بأسباب مختلفة؛ فيشف السرد إلى مستوى بليغ تتمازج فيه لمشاعر المرهفة مع أدق التفاصيل التي تلتقطها عين فنان مفعمة بإنسانيتها، حادبة، حانية، خبيرة تفيض قوة الرجاء مما ينشده الفن الرفيع في لحظات الإنسان الفاصلة على محك التجربة المرة. ولعمري، إن الرفاعي في قصصه الأخيرة من هؤلاء الصناعين المهرة الذين يرتقون بسردهم إلى مصاف رؤية عميقة للتعاطف الإنساني قلما نعثر عليها في قصص هذه الأيام. رضخ العجوز لطمأنة الممرضة بعد الطبيب، ولكن قلقة ما استكان متأثرا بالرجاء الذي يكاد يتلاشى في اعتياد التفاصيل اليومية:

«- سيبرد دون غطاء.

قالها للممرضة، فطمأنته:

- لا تخف، سأعتني به وسيكون بخير.

وخطت تخرج، وهو طائع في أثرها:

- تفضل.

أجلسته.. وصوتها:

- إذا أردت شيئا فنادي عليَّ.

رفع وجها كسيرا إليها. لون الكركم بوجهه. داهمتها الرائحة... وتتحجج بالطبيب،

صرخت:

- أنا قادمة.

وأسرعت تركض بنفسها إلى الداخل هاربة...» (مرآة الغبش ص 95).

ويختتم الرفاعي القصة بتمثير البعد

الرمزي إلى مداه خلل تعاضد العناصر الطبيعة مع الفعل الإنساني الحائر بين عوامل البقاء ورائحة الموت الهاجعة في قيعان النفس المؤرقة بدواعي الخطر؛ فما كان من العجوز إلا دوام يقظته وسط الإحساس المتفاقم بالمرارة:

«الريح العمياء مازالت تعوي في الخارج. نظر ساعته. شعر وكان الحركة بدأن تدب في المكان. ضوء الفجر يزحف على الظلمة. نفض عنه آثار نعاسه. اطمأن من مقعده على حال الطفل. تابع استمرار نقاط سائل المغذي المعلق بذراعه. وكما لو أنه تذكر شيئا فجأة، افتقد وجود المرضة! طعم مرٍّ هاجم فاه، نادى عليها، وأرهف سمعه ينتظر رداً» (مرآة الغبش ص 95).

غير أن التأزم الذاتي سرعان ما ينفتح على أمل قاس يتبدى في تلك الخيارات الصعبة وما تستدعيه من تكاليف باهظة، كما في قصة «رنين مكتوم». تقرر ندى الذهاب لملاقاة سامي في مطعم بعد ست سنوات من انتظارها لزوجها حامد القابع في الأسر، أما والداها فيقولان: إن الشرع يجيز لها الزواج من جديد؛ لكنها محرجة بمعنى زواجها الأول من حامد:

«ما تصورتني يوما أعيش علاقة مع رجل، وأنا على ذمة حامد! ما كان سيئاً معي، ولكن سامي شيء آخر.. قررت أكثر من مرة الانسحاب، ولم أستطع. فكرت أن أنتقل من عملي. ولكن شيئاً ظل يصدني، تعرفت بشخص سامي على رجل طالما حلمت به، في أحيان كثيرة، رددت وحسرتي: لماذا تأخرت كثيراً يا سامي، لماذا لم أتعرف عليك من قبل؟ بكل ما فيَّ أصبحت متعلقة بك، ولكن ماذا لو عاد حامد، ووجدني زوجة رجل آخر؟ بأي وجه أقابله وابنتي وأهلي وصديقاتي؟» (مرآة الغبش ص 78).

وتعرض قصة «الموعد نسمة» زاوية أخرى للموضوع إياه: الطبيبة نسمة تحب المعاق عزيزا، وتمضي إلى خيارها. كان العائق في القصة السابقة التزامها بالزوج الأسير، وغدا العائق في هذه القصة هو التزامها بالأب المتسلط، وفي الحالتين ثمة سلطة هي التزام بالمواضعات الاجتماعية التي تتعارض مع الخيارات الجديدة. إنه التأزم الذاتي مع حرية مشروطة، ولذلك كانت إندفاعة الذات إلى حريتها أدخل في أمل قاس، ولكنه ليس قدرا على أي حال. وهكذا، كانت النهايات مفتوحة، فليس ثمة ظلام شامل، وليس ثمة إرادة مغلولة أمام أزمة الفرد العادي. وتعد أمثال هاتين القصتين انعطافة إلى مجاوزة قصصه التالية مفهوم الجماعة المغمورة البسيط إلى مستوياته الأكثر تعقيدا، خلل إدغامه في احتضان دافيء لضغوط إنسانية وقومية أكثر شمولا وعمقا، وأشد رهافة وحساسية لمعنى التجربة الإنسانية المأزومة، مكابدة للإحساس المأساوي الكامن في فقدان التفاهم، وفي تفاقم الوحدة والفساد المتأصل في العلاقات السائدة.

تمعن قصص الرفاعي التالية في تشريح الشروط الإنسانية التي تؤدي إلى عذاب النفس والروح أو نفي الحياة نفسها. تعرض قصة «وجوه المساء» لقسوة الشروط الإنسانية التي تؤدي إلى اعتزال المرء عن الناس؛ وكأنه وجه من وجوه نفي الحياة. لقد ملَّ رمضان وضعه، وبات

متيقنا أنه يزيد من تعاسة خديجة التي تعرّف إليها أثناء عمله مدرب سواقة طوال النهار وبعض الليل. يشكو رمضان امتناع الحلم لديه منذ سنوات، إذ تتكوم الكتب على طاولته. إنه يعيش مع أمه منذ أن طردهما أبوه، والأم تلزم صمتها الموجع: آلام المفاصل واعتزالها الناس، وذكرياتها مع والده. وكانت خديجة ركبت معه قبل سنتين لتدريبها السواقة، إلى أن نجحت في امتحان السواقة الثاني، ثم دعته مرحبة بزيارته لبيتها، وأخبرته أنها كلمت والدتها عنه، وهي مطلقة، ولها ابنة صغيرة اسمها نورة.

أثر رمضان الاعتزال عن الناس مثل أمه، ولكن إلحاح خديجة على دعوته للعشاء في بيتها، غير من الرتابة، فاعتاد على السهر عندهم. ثم يتناوب السرد شخوص القصة الأخرى، فتتحدث أم خديجة عن وضعها مع ابنتها وحفيدتها، وفرحتها بقدوم رمضان، ولكنه ما فاتحها بعد بالزواج من خديجة، ويسيئها غمز أختها، خالة خديجة، من تردد رمضان إلى البيت دون ما يشير إلى التزام ما بخديجة.

تبكي خديجة في وحدتها، بينما ترجوها نورة قدوم رمضان، وتحاور الأم خديجة في موقف رمضان وحديث خالتها، فتغضب، مؤكدة، أو معللة نفسها أنه «صديق ولا شيء أكثر» (أغمض روحي عليك ص 15)، مضيفة أن «الرجل له ظروفه.. الرجل سيسافر» (أغمض روحي عليك ص 15)، وتنكفىء على نفسها، وتسيل دموعها: «هل أدلل على نفسي» (أغمض روحي عليك ص 15).

وتبلغ القصة ذروتها العاطفية المؤسسية في حديث نورة عن علاقتها بلعبتها، وعن عمو رمضان الذي سيسافر. جدتها لا تحبه، وهي تحبه. ويسترسل السرد في شاعرية محببة، شديدة الإلماح، ثرية العذوبة في حوار نورة مع لعبتها:

«ماما لا تحب الأسئلة الكثيرة. ولا تحبني أكلمها حين تقود السيارة. قلت لها:

- متى يأتي بابا؟

- البنت الحلوة لا تضايق أمها.

سكت قليلا. وبعد فترة سألتها:

- ستبقين مطلقة؟

- ماذا؟

صرخت بوجهي بعصبية. خفت منها. بكيت. وبكت هي معي.. أنت لعبة حلوة، لهذا لا تضايقيني.. مرة سألت ماما، أمام جدتي:

- عمو رمضان قريبنا؟

- عمو رمضان صديقنا.

أجابت ماما.

ولكن جدتي اقتربت مني، حذرتني:

- إذا سألك أي شخص، فقولي قريبنا!

حين نخرج أنا وعمو رمضان، أفرح وأنا أسير بجانبه.

مرة قلت له: بابا.. ضحك، ولم يعترض. فصرت كلما نخرج، أناديه:

- بابا!

بابا رمضان طيب، لا يصرخ عليّ. يشتري لي ألعاباً كثيرة. سأطلب منه أن يظل معنا.

لا أريده يسافر....» (أغمض روحي عليك ص 18 - 19).

غير أن رمضان يقرر مغادرة الكويت، فيودع البحر، ويودع خديجة وأمها وابنتها، ويعترف، وهنا مغزى القصة

وذروتها التي تشكل تأزم الفرد، وتورثه ما تورثه من عناء الحياة الناقصة، أنه ابن خادمة من أب لا يعترف ببنوته، وكان زاره مرارا، ووعده مرارا بالاعتراف به دون جدوى: «يصير خير»، ولكن الخير بعيد، وهو يوغل في عذابه، فيقرر السفر، ويتردد سؤاله، في مقاربة لمكمن التعاطف الإنساني: «هل تراني أعود لنورة؟!» (أغمض روحي عليك ص 28).

يوجه الرفاعي عنايته الفائقة للمنظور السردي أو وجهة النظر، فهو ينفر من المباشرة، وعلى الرغم من ميله للضمير المخاطب أو المتكلم، فإنه يعدد مواقع الراوي، وكأنه يقول بصوته «أنا»، أو أن يوجه الراوي الصوت إليه «أنت»، باتجاه تعدد الأصوات، أو تعدد الرواة. إن غالبية قصص المجموعة الأولى «أبو عجاج طال عمرك» يرويها ضمير متكلم يخاطب بطل القصة أو الشخصية الرئيسة فيها، كما هو الحال مع قصص «الإنسان لا يموت» حين يخاطب العامل، و«إجازة» حين يخاطب المهندس، و«المقابلة» حين يخاطب مصطفى أبو نعيم صاحب الحاجة من صديقه القديم، و«الموت مجانا» حين يخاطب المهندس تمهيدا للاخبار عن موت العامل الباكستاني محمد خان.. الخ، أما حالة المتكلم المباشر «أنا» فتمثلها قصة «مرساة» حين يروي الرجل المأزوم الخارج من عملية القلب أثر تخلي زوجته عنه وطلاقها ثم زواجها من رجل آخر.

ثم يتعدد الرواة دخولا في تقنية تعدد الأصوات التماسا للاحاطة بتعدد المنظورات إلى عملية التحفيز (التنامي الفعلي)، فلا يستأثر ضمير واحد بوجهة النظر، إذ تألفت قصة «وجوه المساء» من أربعة مقاطع، هي في الوقت نفسه أربعة أصوات، أو أربعة رواة، يؤدي السرد، بوساطتهم، إلي استكمال عناصر الرؤية، وهذا أقرب إلى الصدق الفني، فليس ثمة راو غائب مضمر قادر على معرفة كل شيء، وهي وظيفة استأثرت بالسرد زمنا طويلا، وغالبا ما تنسب إلى المؤلف نفسه. لقد أطلقت نزعة تعدد الأصوات مع شيوع النظرة العلمية، ولاسيما النسبية، وتطور علم النفس، وبات السرد متماوجا مع مشاكل الدواخل الإنسانية لحركة التاريخ، بما يقارب المحاكاة من جوانبها المختلفة. وهكذا، لم يعد القصد، جوهر وجهة النظر أو المنظور السردي، حصيلة راو معين، أو صوت واحد داخل العمل القصصي، بل أضحى القصد ناتج شبكة موقع الراوي، وتباينه، وتلويناته، وتداخله مع الأصوات كلها، فقام رمضان برواية المقطع الأول، ثم تابعت الرواية في المقطع الثاني أم خديجة، وتناوبت على السرد الطفلة نورة في المقطع الثالث، ثم اختتم السرد رمضان ثانية في المقطع الرابع. لا يتصدى الرفاعي في اللجوء إلى تعدد الأصوات إلى التعقيد الكامن في رؤية النفس البشرية أو رؤية التاريخ، مكتفيا بإضاءة دواخل الشخصيات، وهي التقنية نفسها في قصة «صوت المطر الليلي»، إذ تروي مها تعلقها بالفنان فهد، وبمرسمه، ولكن يشترط دخولها عارية وتفعل. وسرعان ما تتبدل الصورة البهيجة لامرأة مندفعة إلى رجل تحبه، وتقبل ما يطلبه منها تماماً:

«أفك أزرار فستاني. منذ تعرفت عليه، والمرسم موصد بوجهي. اليوم سأبدأ معه.

أفضُّ سرَّه. أرمي عني فستاني. هاقد صرت أخف... الرائحة العسلية تهيض بي. الضوء أخضر....» (أغمض روحي عليك ص 35).

وعندما يروي الفنان فهد ما جرى، نتعرف إلى جوانب مخفية من حياته وعلاقته مع مها، بما يشي بتأزم فردي مشبوب لديهما معا، فهو يحمل عقده منذ الطفولة، وورم أصابعه التي طالما عوقب بالضرب عليها من معلمه دون مسوغ، وهي تزوجته، لتغدو العلاق بينهما خلال سنة زواجهما الأولى محكومة بالماضي والانكسارات:

«كان جسدها يكلمني. كنت أغمض عيني، حين ندخل معا في الحب أهيم ولذتنا.

- لماذا خرس جسدها؟!» (اغمض عيني عليك ص 40).

أما المقطع الثالث فترويه مها أثر نقلها للمشفى وعلاجها من قبل الطبيب سمير وممرضته، وتقرر ببساطة أن الطبيب سمير لا يختلف عنهم:

«أعرف ما يريده مني» (اغمض عيني عليك ص 40).

ثم توضح هذا الذي تعرفه:

«أكون نائمة توقظني المرضة. تأخذني لغرفته. يربطاني إلى السرير. يعريان جسدي. أكون دائخة. يملأ صوت المطر أذني. يحمل الدكتور كاميرة الفيديو. أصرخ. لا يطاوعني حسي. تبدأ المرضة بتقبيل صدري، ثم تنحدر تلعب بـ...» (أغمض روحي عليك ص 45).

لقد أفسد كل شيء وهي ماتزال تعالج نفسيا. إن التأزم طاغ، ولعل الرفاعي أخلص لنداء الفن فجانب التصريح إيغالا في مدى يومىء فيه بالعذاب داخل شبكة معقدة من الايحاءات والدلالات. وبلغ التعبير عن هذا التأزم الطاغي ذروته في قصص مجموعته الثالثة، ولاسيما القصة التي تحمل عنوان المجموعة «مرآة الغبش». تتناول القصة تلك العلاقة الغامضة بين الفتى والشاب سمحان الذي صار إلى الفتاة بلقيس. يروي الفتى سيرة الشاب سمحان، فقد شغل فكرة عندما خطر أمام مجلسهم قرب البقالة، ويصغة بعبارات تنفتح على غني الإشارات:

«سمعت أنه ساحر عماني من أهل الباطنة، وأنه يطير ليلا لأهله، وأن لا أحد يدخل غرفته، لأنه يستقعد عبدا له من الجان، يتسامر معه حتى الفجر. وسمعت أن ذلك العبد يتخذه زوجة له، ولهذا يتكسر سمحان في مشيته، يحلق شاربيه، يحف شعر وجهه، يزيل شعر ساقيه وفخذيه بحلاوة السكر، يكحل عينيه، يدلي ذراعه إلى جانبه كالبنات، يمطّ نهايات جملة لا يظهر إلا متزينا وعطره في أثره» (مرآة الغبش ص 81).

وتنشأ علاقة بين الفتى والشاب سمحان لا يعكر صفوها إلا زحف الغبش على المرآة في غرفة الأخير، وغالبا ما يكون ذلك «ليلة يكتمل البدر، يفارق حيله، تخور حركته، تتسع عيناه فتحتل وجهه، تنتشر به رائحة الزعفران، ويتكور بجسده اللين، ينام كالميت، ووقتها يزحف الغبش على المرآة يأكل وجهها، فتسكن اهتزازاتها» (مرآة الغبش ص 83).

وتتعقد الأمور لدى انتقال عائلة بلقيس

لتسكن بجوار بيت الفتى، لعبت بقلبه من أول نظرة، ولكنها لا تعبأ به، مما يضطره للشكوى أمام الشاب سمحان الذي ساءه أن انشغال الفتى ببلقيس جاء على حساب العلاقة به، فيتطوع الشاب سمحان لاحضار بلقيس إليه راكعة ملبية، شريطة ألا يمسها، وأن يكتفي بالتحدث معها بكل شيء، وبالسهر قربها، لأنه ترك من زمان هذه الأفعال السحرية. ووافق الفتى، بينما الشاب سمحان يستعطفه ألا يضره. ويفي سمحان بوعده، وتحضر بلقيس، غير أن رجاءه ألا ينام معها يذهب سدى، فقد فعلها، وغاب «ونار جسدها» (ص 87).

وفي الصباح، وجد الفتى في غرفة الشاب سمحان رجلا طويلا، يصبغه السواد الفاحم، وتتلامع عيونه المشروحة. كان هو الشاب سمحان الذي انقلب سحره عليه. أما الفتى فلاحظ أن المرآة اختفت، وأحس أن شيئا يسقط من بين ساقيه. لعلها إحالة إلى فاوست، ولعلها أزمة من يبيع روحه للشيطان، ولعلها الأزمة المستحكمة برغبات لا تجر على أصحابها إلا الوبال، ولعلها محنة التوق إلى التحرر من كينونة مشروطة، ولعلها.. وهذا هو الفضاء الرحيب لاندغام الشروط الإنسانية في قانون الزمن المستحيل، واللهفة الذاهبة في الفراغ.

وتبدو قصة «أصابع طائرة» وجها آخر لمراة الغبش، فالدكتورة ظبية زوجة الضابط الكبير سلطان تحسُّ بأصابع تضغط على عنقها، ولا تجدي زيارة الأطباء في بلدها، أو في لندن، في علاجها. ينصحها زوجها أن تزور الشيخ محمد، وترقص نافخة: «دكتورة في الجامعة تعرض نفسها على دجال» (مرآة الغبش ص 19)، ويأمرها بلهجته العسكرية القاطعة: «زيارة واحدة لن تكلفك شيئا. سأرتب الموضوع، وستذهبين دون علم أحد» (الصفحة نفسها)، وتفعل ويخلصها الشيخ محمد من آثار الأصابع. وعندما تقرر أن ترسل له النقود مع السائق تعويضا، يرفض طالبا أن تحضر هي شخصيا واثقا أنها ستأتي، وما أن أطبقت السماعة بوجهه، حتى جاءتها الأصابع طائرة. إن شيئا ما غامضا في السلوك الإنساني يجعل الاقتراب منه محفوفا بالمخاطر، وكأنه ولوج في ذلك القطاع المعتم من دواخل إنسانية مؤرقة بما يثقل وجدانها أو ضميرها أو فعاليتها، ولاسيما الاقتراب من تداخل العلاقات بين القطاع الواعي واللاواعي في الذات. قام بالسرد راو مضمر حرص الرفاعي على حياديته، خشية من إدعاء العلم بوجهة النظر، متأملا التنامي الفعلي خلل العناية بتنظيم الحوافز، بقليل من وصف الشخوص ودواخلها، وبقليل من الزعم باستبطان هذه الشخوص ودواخلها. ومن هذا المنطلق، احتل الحوار الأكبر من مساحة السرد، يردفه بعض الوصف الدال لموقف الدكتورة من أمثال الشيخ محمد، وفي إطار ذلك، اعتمال دواخل الدكتورة بالموقف من أمثاله. وقد تعزز المنظور السردي بالنهاية المفتوحة على ذلك التداخل المثير بين القطاع الواعي والقطاع اللاواعي في الذات المأزومة.

ومن الواضح، أن هذا الغموض المحبب لا يلازم سرده كلّه يلتقيها بعد سبع سنين، ولكنها تنام».. ويغادر أسيفا. ربما كانت

قصة عن الزمن، أو عن العاطفة، أو عن الاثنين معا، ولكن الرفاعي مازج بشفافية وعمق بين تغير العاطفة أو ثباتها، فللحظة قانونها، وقد دعته المرأة لليلة واحدة، وعندما حضر واستقبلته متلهفة في المطار، وذهبت به إلى منزلها، وقادته كالعادة إلى الحمام، فوجيء لدي خروجه أنها غافية، فما كان منه إلا أن انسل خارجا.

كان إذن هو وهم التعلق، ووهم الذكرى الهاجعة في الجوانح الملتهبة بالشوق، أو هكذا خيل إليهما، حين استجاب لدعوتها، ثم خالط الوهم احساسه الراهن: «لحظة التقط وجهها، عثر عليها بين المستقبلين في المطار، خطفت قلبه! بدا كما لو أنه تفاجأ بلقائها. هاضت به كل ذكرياته دفعة واحدة. هي هي، الفتاة التي أحبها، وعجز عن الامساك بها. ما تغير فيها شيء. كأن السنوات السبع لم تمرّ عليها!» (مرآة الغبش ص 9).

لم ينكر الرجل خيبته ازاء التغير الذي ذهب ببريق الوهم الكاذب، ولم تنفع ألفة اللقاء بينهما، غافلا عن تغيير اللحظة نفسها، فلربما كان لزومها عاداتها القديمة معه سبيلا لإزالة أي وهم، وإن اللحظة لهما، وإن كانت غافية. ولنتأمل هذا السرد الدال:

«وقف قرب رأسها لفترة. كانت تحتضن المخدة لصدرها. تغط بنومتها القديمة التي يحفظ! رفع طرف الغطاء. لم تغير عادتها. مازالت تنام عارية. ردّ طرف الغطاء. جعل يتفحصها وأنفاسها الهادئة» (مرآة الغبش ص 13).

لاشك أن الرفاعي يعول كثيرا علي تقنية النهاية المفتوحة حيث تتشرب القصة زمنها الخاص، وتستجمع فيض مائها كنبع يترقرق على جنبات معنى يمتد عميقا في التجربة الإنسانية، وهو ما تفصح عنه. بجلاء قصص البعد القومي والوطني المستندة إلى فضاء إنساني رحيب.

تتباين نزوعات الموقف القومي والوطني في أكثر من قصة، ولعل أكثرها بلاغة تلك القصة التي تحمل عنوان المجموعة الثانية «أغمض روحي عليك»، وكان مهد لها بقصة «أحزان صغيرة» في مجموعته الأولى، والقصتان تتحدثان عن النتائج السلبية للأسرى والمعتقلين الكويتيين في سجون الأشقاء العراقيين!

ترتقي قصص البعد القومي والوطني إلى انطباق الذات الخاصة على الذات العامة، من مجرد الغناء للوطن في «زمن آت» إلى توحد المعاناة في «الرحلة»، إلى أبلغ مستويات الترميز في «فرحة».

يغني الرفاعي للوطن في «زمن آت» عن طريقين صوت أول يطلق النجوى وصوت ثان يبث الوقائع والأحداث ما يلبثان أن يمتزجا بجوقة الأصوات الهاتفة للوطن: «وطني! سأبقى أعشقك، فأنت الزمن الآتي» (أبو عجاج ص 73)، وهي أصوات تتجاذب مع ما يردده الصوتان من مثل:

«صوت أول:.... أحبه هذا الضياء، وأينما أوجه كلّي، فثمة وجهك الحبيب يا وطني...» (أبو عجاج ص 69).

بينما يسرد الصوت الثاني وقائع طفلين في فصل دراسي يؤجج التباين الاجتماعي بينهما مما يؤدي إلى الشقاق والتنابذ، غير أن هذه الصورة سرعان ما تتبدل حين يقع الطفل الأول فيبادر الثاني

إلى عونه...

وتعزف قصة «الرحلة» على «الأنغام إياها: التعلق بالوطن ملاذا، وقد اختار الرفاعي لقصته أن تكون تنويعا على قصيدة لكافافي: «ليس هناك يا صديقي أرض جديدة، ولا بحر جديد. ستتبعك المدينة» (أبو عجاج ص 74). كان الرجل في السجن، وثمة إلماح إلى ترميز الوطن بالسجن، فدائما «كانت المطارات دهاليز تأخذك من سجن إلى آخر، تنقلك من ضفة لأخرى. ولكن الضفاف، كل الضفاف، ظلت أبدا ضفة واحدة» (الصفحة نفسها). وانتقل الرجل من سجن لآخر، وها هو ذا يتذكر ذلك، في المطار، وحلقة جاف، والنداء يعلن عن اقلاع الرحلة. هو وعالمه العربي وحيدان، مطاردان، مثخنان بالجراح، ولاشيء إلا لوعة مغادرة الوطن والسفر. إنه ميل إلى ترميز الوضع الانساني المشروط بالتعليق بالوطن على الرغم مما يورثه من عذاب، إذ ينبثق الإنساني من قبل الوطني في نشيد شجي مصاغ في نسق حكائي عذب، تتراكم فيه الحوافز، ويتداخل المكان والزمان، ويختلط القهر بالتشبث العنيد بالوطن، حين تحضر صور السجن في لحظات حرية قد تأتي في الهجرة عن الوطن.

«يخفق قلبك ها هي رحلتك. غصتك تكبر. تطغى على كل شيء. «كنتم مكدسين في القطار. وكان يهدر بكم وسط ذاك الليل الحالك».

- عن قيام رحلتها...

يدك تتحسس جواز سفرك. «وحدها تلك الأضواء كانت تتراءى لكم متناثرة ووحدها كانت تبعث الدفء في أوصالكم. بيوت الأحبة».

- المتجة إلى..

لوحدك أنت. تتكي على مساند المقعد تحاول أن تنهض. تحدث نفسك: «كم تراه سيطول السفر» (أبو عجاج ص 79).

ويقترب الرفاعي من موضوعة الوطني والقومي الأكثر الحاحا، وقد عمره نبض انساني موجع مؤثر، أعني به موضوع الأسرى. في قصة «أحزان صغيرة» تخاطب المرأة زوجها الغائب المعتقل أو المفقود أو الأسير، وتستعيد بعض التفاصيل الحميمة: إحضاره لسارة بالسيارة، أمينتها أن يكون لسارونا أخ مثله، حبه وإخلاصه لها، ويطفح بها الكيل، فتفرش أحزانها المشوبة بحاجتها لرجلها:

«لذيذة نداوة الجو... أين تراك الآن؟! ومالذي تفعله اللحظة؟! للحيوانات مواسم للإخصاب.. بالنسبة للإنسان لاوقت محدد للحّب.. دائما نحن عِطاش للحبّ، ربما لأننا نحس أكثر من الحيوانات، فإننا نحتاج للحب أكثر منها.. وربما لأننا نفكر، فإنا نحتاج للحّب.. من أين تجيء هذه الرغبة الجامحة للاتحاد بالآخر، والموت على صدره؟!» (أبو عجاج ص 31).

وتسترسل المرأة مع تصرفات ابنها وابنتها المحببة، فقد مضى قرابة السنة على اعتقاله أو غيابه، وتصف لحظة اعتقاله، وحزن الأولاد عليه، لتعاود بث حنينها إليه:

«أصغر أشيائنا صارت تذكرني بك.. وأبسط الأشياء صارت تبكيني، وصرت أتحجج بأتفه الأسباب لأبكي.. لم يعد يفرحني شيء، أخذت فرحي معك، ولم يعد يلفت نظري، يستوقفني، شيء» (أبو عجاج ص 39).

وتعترف أنه يستحق كل عمرها، وتتذكر تفاصيل لا يذكرها إلا عتاة العشاق: كأس الماء التي يجلبها عند رأسها كل مساء «ربما تعطشين في الليل» (أبو عجاج ص 41)، ثم تتوج القصة في نجوى المرأة لزوجها المفقود وقد استغرقت في البعد الإنساني للموضوع الوطني، دون تزويق، دون مبالغة، دون شعارات:

«بارد الفراش بدونك... كل ليلة أتمدد لوحدي، أعود طفلة صغيرة أضاعت أهلها.. تجلدني وحدتي، وأبكي، ولكن...» (ابو عجاج ص 41).

ولاشك، أن قصة «أغمض روحي عليك» هي الأبلغ في تلازم التعبير الانساني والوطني في آن معا، إذ يجنح السرد إلى مصاف رؤية عميقة لعذاب الإنسان العربي دونما موجب. يروي الضمير الغائب في الجزء الأول من القصة تفاصيل عائلية مفرطة التواد والتراحم عن العجوز وأبنائه وأحفادها، ولاسيما ابنها ابراهيم الغائب في الأسر بعيدا عن زوجته وأولاده. وتبرز هذه القصة، أكثر من سواها، تلك المقدرة الحكائية على صوغ المشهد القصصي في تحفيز واقعي، بسيط مدهش، يبني نسقه الحكائي متينا موحياً:

«- مع السلامة.

قالت عايشة، وانحنت تقبل رأس أمها وخديها.

تلاها أبناؤها:

- اتصلي بي تلفون حال تصلين البيت.

- حاضر يمه.

نهضت زوجة محسن، وحمد للخروج بصحبة عايشة لعند الباب الخارجي.

ولحق حس الوالدة عايشة:

- انتبهي للطريق! اتصلي تلفون.

- إن شاء الله يمه.

رد محسن. بينما فاح الانزعاج بصوت حسام:

- كم مرة قلت لها اتصلي؟!

نظرت العجوز إليه.. وتشاغلت عنه، تبسمل...» (أغمض روحي عليك ص 63).

أما الجزء الثاني من القصة فيرويه إبراهيم المعتقل في الأسر، يتلقى التعذيب وسط أمل مفقود بالعودة، وكذب الوعود بعودته، وحنينه القاتل لأولاده وزوجته؛ مم يخفف عنه محنته، ويكون له سلوة تعينه على التجلد والاصطبار، فتتداخل مشاعر انتظار الصليب الأحمر مع نداوة ذكرى الأولاد والزوجة:

«انقضت ثلاثة أيام، ولم يطرق باب زنزانتي، كلما سمعت وقع أحذية، فرّ قلبي. قلت:

جاء الصليب الأحمر. ولكن لم يأت أحد... روحي تتقطع.. أين أنت الآن؟ هل تفكرين بي في هذه الساعة؟... وتنكبين على وجهك، تحتضنين المخدة. أتأملك بحب، وابتسامتي. تفتحين عينيك. ينوس حسك:

- ما بك؟

- .....

أشرب نظرتك تكبر ابتسامي. تدنين مني. يلذني دفء جسمك الشهي. اعتصرك بقلبي. أغمض روحي عليك» (أغمض روحي عليك ص 75).

أما القصة الأخيرة التي أدرجها في قصص الموضوع القومي والوطني، فهي

قصة «فرجة» بالنظر إلى مبناها الرمزي البديع، وإشاريتها الموحية. ثمة منتج عربي يأخذ زوجته لتصبح نجمة هوليود الأولى، ويعرفها بالمخرج المستر هايد، الذي يعدهما بالسينما الشرق أو سطية الجديدة، وبإنتاج أفلام سينما عالمية جديدة، ويطلب المخرج أن تخلع الزوجة حذاءها دون مقدمات، وأمرها زوجها أن تفعل، وجعل المخرج يتفحص رجليها، ورجاها على الطريقة الانجليزية أن تمشي أمامهما، وأيد زوجها ذلك بهزة من رأسه، فخطت حافية حتى آخر صالة الجلوس، وابتهج المخرج، وشرب «نخب عصر عالمي جديد، لنجمة عربية جديدة!» (مرآة الغبش ص 124).

ثم التقى الثلاثة بعد أقل من شهر في الفندق نفسه بحضور كاتب السيناريو العالمي المستر هايد، (لنلاحظ الاسم الواحد وهو المستر هايد إشارة إلى الدلالة الشهيرة لوجهي المستر هايد والدكتور جيكل)، الذي طلب بعد لأي، أن تقف الزوجة أمامه، وأن ترفع فستانها، وكانت لهجته آمرة فلا بد أن يعرف المستر هايد تقاطيع جسدها، قبل مباشرة كتابة المشاهد. ونفذت الطلب الآمر، وأمسكت بطرف فستانها الأسود، وجعلت ترفعه.

وما كاد ينقضي أسبوعان على لقاء كاتب السيناريو، حتى تجدد لقاء الأربعة في الفندق نفسه، بحضور شخصين جديدين، هما مدير التصوير المستر هايد، والمصور الأول المستر هايد. وما لبث المصور الأول أن خاطب البطلة الزوجة أن تنزع ملابسها جميعها، وتطامن زوجها غير عابيء، وشجعها المخرج أن تتخلص من خجلها العربي، وجاءت نبرة زوجها المتواطئة: «سأساعدك» (مرآة الغبش ص 137)، وبدأ بفك أزرار قيمصها، وعالج المخرج حمالة صدرها. وأنزل زوجها قطعة سروالها الداخلي الصغير. وتكون الخاتمة أكثر انسجاما مع المبنى الرمزي إحالة إلى مسلسل التنازلات على مستوى الذات العامة الذي يعبر عنه التواطؤ والإذعان على مستوى الذات الخاصة:

«بعد مرور سنة. كان المنتج مندمجا يتابع التصوير وسط دخان غليونة، وشفته المتهدلة وكان المخرج في كل مكان يردد:

- عصر عالمي جديد، سينما شرق أو سطية، وكانت البطلة، تروح وتجيء عارية وجسدها العربي الأسمر ملء أنظار المتفرجين» (مرآة الغبش ص 127).

لاشك، أن تجربة طالب الرفاعي القصصية لافتة للنظر في اعتمالها بموضوعاتها، وفي اشتغالها على اسلوبيتها المتميزة، استيعابا للتأزم الذاتي في أبعاده القومية والوطنية والإنسانية والاجتماعية، وتطويرا لمفهوم الجماعة المغمورة نحو إظهار صنوف العناء والمكابدة على الفرد العادي المأزوم تحت وطأة العيش المشروط. لقد لانت لطالب الرفاعي قناة القصّ، وغدت طيعة يبتكر منها أسلوبية سردية هي نسيج بذاتها بما يجعله قامة قصصية فارعة، يبني خطابه القصصي بكثير من الدربة والحدق، وبكثير من الرهافة والاحساس المأساوي بالحياة، وهذا كلّه في صلب كل ابداع قصصي، وطالب الرفاعي من صنّاع هذا الإبداع الجميل الشائق بالتأكيد.

الشخص الثالث في القصة القصيرة

• ياسين النصير

I

سأختار هنا القصة القصيرة تحديدا، وليس فن الأقصوصة أو القصة القصيرة الطويلة - نوفل - ولا الرواية. لسبب بسيط أن فن القصة القصيرة يمتلك تقنية فنية متحولة، ومتجددة الأدوات دون توقف. فهي الفن الذي يصعب تحديده بقالب فني ثابت، كما هي الفن الذي لا يمكن السيطرة على نوعية الشخوص فيها كي يتعامل معها في كل المراحل. وهي الفن الذي احتوى فنونا عدة في بيته. ومن هنا نجد القصة القصيرة من أكثر الفنون عرضة للاختراق الفني المستمر. ومن أكثر الفنون اقترابا للشعر وللمسرحة وللوحة التشكيلية، وبدا من الصعب على النقد الأدبي - القديم منه والجديد - السيطرة على جديدها وتنوعها المستمر الذي لا يقف عند شكل فني ثابت أو عند كاتب معين، أو في مرحلة ما. ولكن هذا النقد ومن خجله المستمر بدأ يعيد المقولات الثابتة السابقة عنها، التي قيلت في السنوات الماضية مستشهدا بها من خلال إنتاج تشخوف وموبسان وادغار الن بو وسالنجر وغيرهم، وإذا ما احتذى النقد مقولات قارة جديدة في هذا الصدد أعاد إلى الأذهان مقولات نقدية لم تصمد كثيرا أمام موجة التحديث التي قادتها البنيوية

مـؤخـرا. ومـع ذلك لم تجـد ضـالتك في مـجالاتهـا العـربيـة التي هي ليسـت بمثل مـجـالاتهـا الأوروبيـة التي بنى النقـد والذائقة الجماهيرية أدواتها المعرفية في قـبـول أو رفض هذا النوع من القـصص القصيرة أو ذاك. وهنا بدأت مقولات النقد العـربي الحـديث ليس بتـحـديث تلك المقـولات القارة التي جرى العمل بها في دراسات وتحليلات مدرسية عدة، إنما في تلمس طريق أكثر هدوءا في معاينة النص القـصـصي العـربي ومن داخله بعـيدا عن تراكـيـبـه اللغـوية والدلاليـة التي أقـامت البنيوية عليها تصوراتها المنهجية. وهذه المشكلة لا يعاني القارىء منها وحده، إنما يعـاني منهـا حـقـا هو الناقـد، الذي يتلمس وباستمرار التغيرات البنيوية التي تصيب بيت القـصـة القـصـيـرة، كي تسـتـمـر مـواجهـتها لكل تحديات الاتصال الأخرى كـشكل فني مـقـبـول على مـسـتـويات استقبال مختلفة. المحنة النقدية لا تضع العـراقيل أمـام تطور مـثل هذا النوع من الفنون إنما البحث المستمر عن العناصر البنائية القديمة وقد أصابها الثبات وهي في مسيرتها الحياتية القديمة. في الوقت نفسه بقيت تلك المقولات السابقة ضمن أطرها المفهومة، لكنها ماعادت قادرة على اسـتـيـعـاب تحـولات الرؤيـة القـصـصـيـة الجـديدة التي تفـرضـهـا الشـخـصـيـة، ويحـتـويهـا الحـدث، ويصـوغـهـا المؤلف والقـارىء مـعـا. إنهـا المفـارقـة بين ثبـات الأطر وتحولات الذائقة.

2

في مـوضـوع سـابق تناولت بشيء من الاقتضـاب مفهوما جديدا ـ وبالحقيقة ليس جديدا كليا، إنما تعد محاولتي فيه شبه جديدة ـ ذلك هو مفهومي للنص القصصي من انه مبني على جملتين اثنتين فقط هما: جملة الاستهلال، وجملة النهاية. والموقف النقدي هذا مبني على دراستي للجملة الاستهلالية التي عالجت فيها نصوصا لكل الأنواع الأدبية المكتوبة والشفهية. وتوصلت الدراسة المنشورة عام 1992 إن هذه الجملة تحمل في مفرداتها كل نوى النص الأدبي. وكان هاجسي الذي لم يهدأ بعد تلك الدراسة التي لقيت ترحيبا وملاحظات نقدية مهمة، أن أعالج بشيء من الاقتضاب النهاية للنص القصصي. وبرغم من وجود دراسات عدة حول النهاية منها كتاب كيرمورد (الاحساس بالنهاية) فإنني مازلت غير مقتنع بأن جملة النهاية تقع في نهاية النص وان النص يصل إليها بعد أن يمر بمفردات أسلوبية مختلفة فتبدو النهاية وكأنها تحصيل حاصل تلك المفردات. وكانت العقبة الرئيسية في مثل هذا التصور الأسلوبي أن كل النقود والدراسات منذ أرسطو وحتى الوقت الحاضر تضع في منطقة ما من النص نتوءا سموه الذروة. ما قبلها تسلق سفح الجبل، أما قمة الجبل هي الذروة، وما بعد الذروة يشبه الهبوط إلى الأرض ثانية وصولا إلى النهاية. بمثل هذا التبسيط النقدي فهمنا عناصر بناء النص القصصي، أي ثمة وحدة ثلاثية قارة تتحكم بالنص. بداية ووسط ونهاية.

وفي رأيي أن النص القصصي جملتان فقط. وما سمي بالذروة ليس إلا اللحظة التي تصل الجملتان بها معا إلى الاحتدام، وقد لا تكون هذه اللحظة في موقع واحد، في المنتصف مثلا، ولا بطريقة فنية ثابتة.

إنما هي تحصيل حاصل فعل الجملتين معا داخل سياق النص، ووفق الطريقة البنائية التي تفرضها سياقات الحدث. إذ ليس هناك قافية تلزم القاص التمسك بها كلما قطع في رحلة النص شوطا، كي يصل إلى هذه النقطة المعينة من النص لينشيء الذروة. تتسع دلالات الجملة الاستهلالية كلما تقدم السرد، وفي الوقت الذي بدأت فيه الجملة الاستهلالية، بالعمل تكون جملة النهاية قد ابتدأت فعلا. كلتا الجملتين تنموان معا، ولكن كل واحدة منهما بطريقة مختلفة عن الأخرى وما أن تصل جملة الاستهلال إلى الإشباع حتى تلقي بكامل حمولتها في النص لتبدأ جملة النهاية بالنمو المتصاعد كي تكمل وبطريقة بنائية مختلفة بالتصاعد إلى النهاية، كلتا الجملتين تحملان نوى النص كله، ولكن بطرق متباينة وجدلية. فإذا كانت الجملة الاستهلالية تبتدىء ثم تخبر، فإن جملة النهاية تخبر ثم تبتدىء. هي جزء من الخبر لكنه الجزء الذي لا يفصح عن مكوناته إلا في آخر النص. وربما تتبقى جملة النهاية مفتوحة بغير غطاء. في حين أن الجملة الاستهلالية قد اضمحل دورها في نهاية النص حتى لو أعاد القاص بعض مفرداتها.

3

في هذه المعالجة النقدية نأتي على مفهوم خضع هو الآخر إلى متغيرات جذرية في كل مرحلة من مراحل تجديد فن القصة. ألا وهو: الشخص الثالث في فن القصة القصيرة. وهو غالبا ما يكون المحرك الفعال لا شخصيتين الرئيسيتين في النص. وابتداء أقول إن الشخص الثالث ليس شخصا متكاملا أو جاهزا كي يأتي القاص به ليدخله نصه، بل إن نقصه هو الذي يضفي عليه نوعا من استحالة أن يكون واضحا وضوحا تاما. فهو قد يكون الشخص الثالث شخصا بالفعل، وقد يكون حادثة ثانوية ملحقة بالحدث الأساسي، وقد يكون شيئا مبهما متحولا: إنسانا كان أو حيوانا، أما وجوده داخل النص فهو وجود قار إذ لابد منه في كل الأحوال، سواء ظهر الشخص الثالث معلنا أو مخفيا، حاضرا أو غائبا، منطوقا بكلام أو مسكوتا عنه، تحدث عنه الآخرون، أو تحدث هو عن نفسه، في الجهة الأمامية من الحكي أو في الجهة الخلفية منه. وفي كل المعالجات السابقة كان يحاسب بوصفه (ضميرا) في حين إننا هنا لا نخضعه إلى مفهوم الضمير، إنما إلى مفهوم الشخصية المكتملة الحضور. لذلك يصبح الشخص الثالث وجودا ذا كيان مشخص في النفس له اسمه وله هويته وما الضمائر التي يتلبسها خلال عملية القص إلا وجها من وجوهه المتعددة.

يكون وجود الشخصية الثالثة في الموقع الذي يستشعره فيه الجميع، وكأنهم يرونه ولا يرونه برغم وجوده أو عدم وجوده. إنه الكائن الكامن في ذواتنا نحن القراء أيضا بغض النظر تحدث عنه القاص أم لم يتحدث. والقاصون والقراء معا يقتربون منه في اللحظات التي يكون الحدث فيها بحاجة إلى تطوير أو تنوير أو تحويل لبعض جوانبه الغامضة أو التي توقفت عند نقطة افتراق، وهنا يدخل دور الهامش في النص بوصفه أداة تعريف محايدة للنص.. الهامش في المفهوم النقدي الجزء الذي يسير تحت النص، ولا يظهر علانية إلا في اللحظات التي يقف المتن فيها عن الإنابة والإفصاح.. وفي كل الأحوال إذا لم يوجد الشخص الثالث في النص نخلقه، ونضع له خصائص

ونصفه، وربما نسميه.

في قصة (إلى المأوى) لمحمد خضير مثلا، يمثل الشخص الثالث - المرآة - المعلقة في عمق المقهى، بينما البطلان يتحاوران في مقدمة المقهى. المرآة هي المحرك الفاعل للحدث من خلال ما تعكسه من حركة الشارع والفندق المقابل للمقهى، وما يراه الراوي الذي اقتعد هو الآخر زاوية لرؤيته الخاصة كي يهيمن على حركة الشخصين الأعميين. وحركة المرآة وحركة الشارع ثم ليصهر هذا الجمع المتفرق، وقد أتى كله من التفاعل بين الشخصيتين، وحركة الشارع المرئية بالمرآة، في تكوين سردي متناسق. لا بل إن المرآة هي التي كانت تحرك فعل القص في اللحظات التي يقف السرد فيها عند نقاط.

المرآة تلملم المشهد وتشده إلى بؤرة مركزية أخرى، كي تسقيه بمياهها الضوئية المنتشرة على مساحة الحدث كله في داخل المقهى وفي خارجها. ليواصل السرد مساره المعين.

الشخص الثالث في قصة (الشبيه) لفهد الأسدي، هي - حياة - الفتاة العمياء التي تصبح محور الفعل السردي للنص بين الزيبق والراوي، وكلهم في معهد لتأهيل العميان للعمل. إلا أن الراوي يدعي العمى لتنفيذ مهمة أوكلها إليه مدير دائرته ليرى ماذا يحدث من مشكلات داخل مثل هذه المنعزلات الاجتماعية. وخلال السرد يكتشف الراوي مدى هيمنة الزيبق على المعهد، وسيطرته المطلقة على الجميع بمن فيهم الفتاة حياة. التي يتقرب إليها بدافع عمل تعويذة لها لكنها تكتشف ان هذه حيلة كي يوقع بها الزيبق لتصبح عشيقة له. ولما يكتشفه الراوي الذي كان يتبعه خفية وينقذ الفتاة حياة من الزيبق، تبدأ لعبة تقمص الزيبق لشخصية الراوي، بعد أن أتقن تقليد صوته ونغمته وحركاته.

هنا تبدأ فكرة «الشبيه» بالعمل. فالزيبق الآن هو الراوي بعد أن تدرب على تقمص شخصية الراوي، وعندما يتم له اتقان الدور يبدأ بإغواء حياة. وينجح في ذلك إلى الحد الذي اقتنعت حياة انها قد وجدت فرصتها في الحب. فتقع حياة في شباك الزيبق، ولما يكتشف الراوي لاحقا أن الزيبق قد تقمص شخصيته واستولى على مشاعر حياة. يقرر الخروج من المعهد بعد أن استكمل مهمته فيقنع الراوي حياة بالهرب معه من المعهد بعد أن يوضح لها المهمة الموكولة إليه هي إنقادها من براثين من يجيد تقمص شخصية الآخرين وأخذ أدوارهم في الحياة. هكذا يهربان معا وسط صياح الزيبق بخيانة الراوي والإدارة وانتهاكهما لحرمة المعهد الذي يفترض انه مقتصرا على العميان فقط بوصفه عالمهم الذي قذفوا إليه من المجتمع. شخصية حياة هنا ليست إلا الشخص الثالث الرمزي الذي حرك جميع أفعال السرد داخل النص. مع انها لم تظهر في السرد إلا مرتين أو ثلاث.

4

ما هي هذه الشخصية التي تكون في الوقت نفسه ولا تكون؟ هل هي امرأة أو رجل أو مرآة أو شيء ما أو فكرة أو حدث ثانوي أو مسار ما يغير من مجرى مياه النص.. الخ. ولأنها لا محددات ثابتة لها، فهي غير مستقرة نقديا بعد. وتأخذدائما شكل النص الذي توضع فيه فهي ليست نفسها في كل مرة وفي كل نص جديد يعاد تكوينها من جديد. كما أنها ليست نفسها في كل قراءة، لكنها في كل موقع تمثله فيها تكون أشبه بعمود الخيمة الذي

يرفعها من الوسط محافظا على عدم سقوطها، ووجودها الفعلي لا يناسب حجمها في السرد، ولأنها العمود الذي يوازن بيت القصة دون أن يجعل الخيمة مختلة. تحاول الظهور كلما اختل توازن البيت القصصي. أي العمود الذي ما أن يغيب عن الوجود فيالنص، ليس ثمة وجود بنائي محدد للنص.

في المنطق الفلسفي لمثل لهذه الشخصيات لا تصبح الشخصية الثالثة حالا وسطا، كما أنها ليست القاعدة الذهبية التي كان النقد يعتاش عليها بوصفها شخصية تدور عليها كل الأفعال، كما أنها لا تؤلف أسلوبا خاصا بها، ولا تخلق سياقا لغويا معينا، إنما وجودها يفعل الأحداث، ويعيد ترتيب البيت القصصي بما يجعله مستمرا لغاياته، كما أنها لا تنتمي لأية فلسفة وسطية أو محايدة أو منتمية بحياء لجهة ما يفترضها المؤلف، إنما تأتي النص أحيانا بغفلة من المؤلف. مسارها يبتدىء كما لو كانت خلقا ثانويا. لكنها ما أن تدخل النص حتى تتحول إلى مجسات ترسل خيوطها إلى كل زاوية من النص. ومن هنا تبدأ هي نفسها لأن تلعب دورا ما، فما أن ترسل رسالتها إلى زوايا الحدث حتى تبدأ باستلام الرسائل المرسلة إليها. وفي لحظاتها الجدلية هذه تبقى في المنطقة الوسطى من الفعل، مع تحرك موضعي يوفر لها حضورا ملموسا أمام كل الشخصيات، وفي كل تعاريج ومستويات الأحداث. الشخصية الثالثة امرأة لعوب تقبل أن يتحدث عنها الجميع وتتفاعل مع الجميع، في حين أنها لا تختار صديقا لها إلا من يتجاهلها من القراء.

في نظري، أن الشخصية الثالثة في النص القصصي ليست منتمية لأي جزء من الشخصيتين الرئيسيتين في القصة القصيرة - إذ غالبا ما تكون القصة القصيرة بشخصيتين رئيسيتين - خلقها المؤلف الشخصية الثالثة من النثار الحياتي واليومي ومن السمات غير المحسومة للشخصيتين الرئيسيتين، إنها جنس ثالث خليط من سمات مختلفة عدة. لذلك تجدها تملأ الأسواق والشوارع والبيوت والأزقة والمدن والقرى والدوائر وكل الأمكنة. دون أن تكون لها هوية انتمائية ثابتة. لكنها لا تجلب انتباه المؤلف إليها، إلا عندما يكتشف غيرها.

في كل مواقعها الوسطى ليست إلا باثة لخصوصيتها باتجاهات عدة، فتحرك الشخصيات الرئيسية. ولنقل بتفصيل أدق إن هذه الشخصية هي من خلق مؤلف اختبر الثانوي والهامشي والمهمل والشاذ والنادر فألف منهانموذجه غير المحسوم فكرا وهيأه وجودا. لذلك تبقى بالنسبة له الشغل الشاغل الذي يلازمه في كل عمل فني جديد. هنا بدا الفعل القصصي الحق بالدخول إلى عالم الفلسفة والفكر من خلال هذه النماذج غير المحسوبة واقعيا. فالمؤلف في خلقه لهذه الشخصية المعلنة - المبهمة يتجرد عنها ليبتعد قليلا ثم ليراقبها وهي تماس وجودها اليومي وهي في محيطها الجديد. ثم يراقب النتائج التي تتوصل إليها لتخرج في آخر النص وكأنها لم تفعل إلا حركة مغيِّرة في محيط خلقها الجديد، تاركة النص والواقع الذي يكون خلفها. لتعود ثانية إلى المجتمع، منتظرة مؤلفا جديدا يعاود خلقها بأسلوب مغاير. أو أن تموت لتولد نصها المبهم في المجهول.

والملاحظة النقدية على مثل هذه الشخصيات، إنها لا تستقر على ضمير سرد واحد.. فالمؤلف يتلبسها، والشارع

يتلبسها، والآخر يتلبسها. لا هي ذكر حتى وان سميت، ولا هي أنثى حتى ولو ضوجعت. هي هذا الجنس الثالث المبهم الذي يظهر عندما تكون ثمة حاجة فلسفية إليه، ويختفي عندما لا تستطيع القيام بمهمات جديدة يفترضها المؤلف أو الواقع.

ولم تكن الشخصية الثالثة إلا كثرة وان كانت واحدة، فهي المساحة التي يملأها القاص بالأشياء والأشكال والناس والضمائر، لكنه، ومادام فنان القصة هو المعني بها أولا وأخيرا، فإنه سيختارها كجزء من هذه الكثرة المنتشرة في الحياة، والتي ستعينه على تحديد أبعاد الشخصيات. فهي لم تدخل النص إلا بوصفها خلاصة لمئات من الشخصيات السابقة عليها. وتتحدد خصائصها الفنية، كما نعتقد، فيما يلي من التصورات الافتراضية:

أولها: إنها التكوين الذي لم يدخل أي ميدان فلسفي واضح لحد الآن. فهي جزء من الواقع ولكنها منفصلة عنه. وهي بهذه الصورة يتيح لها التعامل مع مختلف البنى السياسية والاجتماعية دون أن تحسب على واحدة منها. في ضوء ذلك تتحول بعض الاستعارات من التراث والموروث الشعبي لمثل هذه الشخصية إلى مقولات قارة يعاد صياغتها ثانية في النصوص الحديثة. لا تتم الآن استعارة التراث وعلى مختلف المستويات، إلا في ضوء هذه الوظيفة الجديدة للاستعارة، باعتبارها شخصية ثالثة لم يجر حسم مواقعها في النص القديم والحديث. فيعاد صياغتها مجددا دون أن يتبنى المؤلف هويتها السابقة. وضمنا تندرج كل اللقى والآثار والمقولات الفكرية، وما أنتجه العقل الإنساني من التراث الشعبي ومن أفكار وصناعات ومخلفات وآثار ضمن هذه الاستعارة المنفتحة. هنا يجري ولأول مرة العزل بين ما هو كائن في المعيش، وما هو كائن في القديم. لعل الشخصية الثالثة وحدها هي التي تتجاوز الحال الحاضر إلى تاريخ لما لم تحدد زمنيته. وضمن هذا التكوين الفكري لها تبدأ رحلة القاص مع المبهم من هذه الشخصية إلى الحد الذي يجعله يؤجل أعمالا كاملة لأنها لم تجد ما يمكنها أن تخرج به من زمنيتها إلى المستقبل، وهي تجر خلفها صورتها المبهمة لم تحسم كليا في الماضي.

الثانية: إن الشخصية الثالثة هي جزء من خبر الجملة الاستهلالية، ومهمتها توسيع النص، وان تزيد من مداه وتمده إلى أفق معرفي آخر من شأنه أن يجعل النص الجديد أكثر رحابة. فتنقلاتها وأحاديثها، ما هي في حقيقة أمرها إلا مجالات لم تحسم فكريا بعد، لأنها في الموقع الذي يتيح لها الإطلال على كل الأحداث. من هنا يأتي ارتباطها بخبر الجملة الاستهلالية بوصفه الخبر الذي يتصل بحكاية مستمرة أشبه بحكاية شهرزاد المولدة.

الثالثة: إن هذه الشخصية مهما كان موقعها أو أهميتها، هي أنثى الحال، وإلا لن يكون هناك أي نص ينفتح على التأويل. واعني بالأنثى ان الشخصية قادرة على التوليد والفعل والاستمرار والتناسل، وإلا لن تكون الشخصية خبرا مفيدا في نص.

الرابعة: إن هذه الشخصية لا ملامح لها، وليست نموذجية، إنما هي جمع من الفكرة والتحقق. كيانها لا زمني وحقيقتها تتشكل خلال البناء الفني للنص. وعندما نؤكد تلك الإطلاقية لها لإيماننا أن لا دين معين لها ولا قومية ولا انتماء سياسي، ولا تحمل اسما وليس لها فئة أو طبقة.

الخامسة: إن هذه الشخصية قليلة الكلام، واسعة الدلالة، لكنها تستعمل كل لغاتها المنطوقة وغير المنطوقة، الإشارية وغير الإشارية. ويتيح لها هذا الموقف أن تفسر من وجهات نظر عدة. هي ترسل إشارة مبهمة ويبقى على الشخصيات الأخرى تفسيرها. من هنا يبدو سردها قليلا، فهي أشبه ببندقية تشيخوف في المسرحية الطبيعية، التي ما أن نراها في الفصل الأول، حتى نسمع منها إطلاقة في الفصل الأخير. كائن ما موجود في مسرح الأحداث، يحرك الفعل بأقل مما يجب من الكلمات.

السادسة: إن هذه الشخصية وإن كانت مفردة، فهي كثرة. وعندما يصبح النص رواية أو مسرحية أو قصيدة درامية - مركبة، ستتعدد وستتكاثر. لكنها وهي في سيرورتها، تتجمع في محاور متشابهة. تبعا لتطور ونمو الأحداث. شخصية ياكو في مسرحية شكسبير فرد، لكنه الشخص المحرك لكل فعل حدث بين ديدمونة وبين عطيل. في المسرحية هو الشخص الثالث، الشخص الذي يتكرر بأشخاص آخرين في النص خلال السياق. وما الهوية الواحدة له إلا - الكثرة.

السابعة: إن هذه الشخصية تتلبس لبوس الراوي في أغلب الأحيان، ولكنها بضمير أناها الخاص. وكأنها معزولة عن المؤلف أو الراوي. لأن حجم ما هو مجهول فيها هو الذي يدفع الآخرين للبحث عن أنفسهم من خلالها. وبالتالي فالمؤلف يؤلف مستويات نصه في هذا الجمع المفترق من خلال التداخل بين الضمائر.

5

ولكن ما هي اللغة التي تعتمدها الشخصية الثالثة؟ سواء ضمن النص أو ضمن التصور المنهجي - الفلسفي لها. في النص وفي معظم النماذج التي قرأناها من القصص القصيرة، تكون قليلة هذه الشخصية قليلة الكلام، لكنها كثيرة الإشارة. فلا تثبت على تكوين لغوي واحد، هي جمع لإشارات تبثها مستويات كلامها. إذا تحدثت هي عن نفسها بضمير متكلم عنى القاص بها ظهورا موازيا للشخصيات الأخرى. وفي هذا المستوى لا يوجد فرق لغوي إلا من حيث المعنى بينها وبين الشخصيات الأخرى. أما إذا تحدث الراوي عنها واصفا إياها، فإنه أحالها إلى جزء من الواقعية الأسلوبية. مشابها بحديثه عنها، حديثها عن نفسها وان اختلفت الضمائر. أما إذا تحدث الراوي عنها بضمير آخر، منقولا أو متحدثا. فإنه يحولها إلى رمزية ذات دلالة إيحائية. تتراوح مدلولاتها بين الشخصيتين الرئيسيتين، وكأن الحديث لا ينتمي لإحداهما. أما إذا أرسلت الشخصية الثالثة إشارات ما، واستلمتها إحدى الشخصيتين دون الأخرى، وواصل الراوي تأويل السرد في ضوء هذه الإشارات. فإن الشخصية الثالثة تكون قد حسمت موقعها من النص. ما يجعل الشخصية الثالثة تتعامل بلغات عدة في النص الواحد، هي امتلاكها لتركيبة شعورية مركبة من مواقف لم تحسم بعد. وكل الشخصيات الإشكالية هي علامات متعددة الدلالة في النص، بل إن النص لا يغتني إلا إذا تعامل مع مثل هذه الشخصيات الإشكالية. وعليها كي تكون شخصية إشكالية أن تؤلف أساليب قولها بطرق فنية مختلفة عن أساليب قول الشخصيات الأخرى.

مقومات الفن

عند عبدالله سنان

• بقلم: فاضل خلف

لم يمتثل عبدالله في انصياعه للهماته الشعرية إلا للتي واتته بها طبيعته بعد أن خلعت عليها من أرديتها بيئته بالمفهوم الشامل الذي نعرفه لها. فلا ريب إذن في أن فنرثا كهذا المبدع كشاعرنا عبد الله سنان يطبع بطابع الأصالة الفنية.. فالصدق في الترجمة عما يعتلج بالوجدان يبدو واضحا جليا إذ هو أهم ما يتسم به شعره.. فنحن حينما نقرؤه نجد شخصية صاحبه ماثلة فيه، ضاحكة إن كان يهدف إثارة الضحك.. باكية إن كان يرثي شخصا عزيزا لديه.. ثائرة إن كان يثور على ما هو خارج عن العرف والتقاليد أو كان يدفع بشواظه في وجه المستعمر البغيض.. ناصحة إن كان يحذر قومه من الأرذال والنفايات المتسكعة..

.. وهكذا يجذب شاعرنا كل قارئ يعي ماهية الفنون إلى كنه ما توافر له من إشعاع مؤثر لوميض خلاب.. وذلك لأن عبدالله سنان يستوحي نماذجه الفنية من ذاته المرتبطة بالمجتمع والإنسان والمتفاعلة مع الأحداث الجارية في حياته اليومية، فجاءت طبيعته مقترنة بقريحة صافية فما كان إلا أن شدت النفوس إلى ما يحتويها ويعتمل فيها من صدق وجمال.

xxx

إن الدارس الباحث في شعر عبد الله سنان لا يجد سوى أنماط عليها وهج عالمه الشعوري ذلك العالم المبرأ من الخيال الجموح الذي يطمس معالم الإحساس بحقيقة الحياة والتفاعل معها.. عالم صادق آثر فيه شاعرنا تصوير الواقع الذي يزامن عصره ويعيش فيه بخيال المبدع الصانع ذي الطبع السليم.. إن رصيد شاعرنا النفسي عالٍ ومن ثم استغنى به فانصرف عن اقتراض الصور واستعارة المشاعر، ففاح الصدق، وتناءى البهرج عن أفكاره وأساليبه في أبياته الشعرية.. ولم ينس يوما أو تناسى انه يحدثنا عن حبه للإنسانية.. وانه يعرض لنا صور

الانحطاط التي يقذف بها المستعمر الغربي إلى شبابنا.. وما من مرة رأيناه يذهل عن نفسه إذا أراد أن يعطينا صورة للمثالية التي ينشدها فقد أدرك عن طبع صاف كالماء الرقراق، أن المجتمع السعيد نواته أسرة صغيرة مطمئنة سعيدة، فساق المثال مفصلا على نفسه وقال:

نوار وخالد وصلاح حولي
ونائلة بطلعتها البهية
وأمهم تحيط بنا جميعا
كباقة زنبق في مزهرية

xxx

إن أهم مقومات الفن لدى عبد الله هو ما اصطلح عليه النقاد وأطلقوا عليه اسم «القلق النفسي» فالقلق الذي يشعر به الشاعر فيسلمه إلى الانفعال الشديد ركيزة من ركائز الفن أو هو حافزه القوي على الخلق والإبداع.. والقلق الفني هذا أهم ما يميزه هو المواقف المتناقضة التي نراها للشاعر تجاه أمر ثابت لا تتغير حقيقته، وإن طرأت عليه تغيرات في ظواهره العامة، وعلى هذا فإن المواقف التي تبدو لنا متناقضة في امتداح الشيء وذمه مثلا لا تمس الحقيقة الثابتة وإنما هي تعبير عن الظواهر التي طرأت على تلك الحقيقة.. والقلق الفني له أرضه الخصبة عند المبدعين في دنيا السياسة والدبلوماسية وأيضا لدى المتمردين على وضعهم الاجتماعي، فنحن نرى مثلا الشاعر المصري (عبد الحميد الديب)(1) تائبا إلى ربه في حقبة استشعر فيها الندم في إسرافه على نفسه، وفي حياطة هذا الشعور القوي أنشدنا قصيدته المشهورة:

كل شيء أشهد الله عليا
فرت الدنيا جميعا من يديا

فإذا لم يظفر من التوبة بإقبال العيش وابتسام الحظ ومهادنة الأيام عاد فنقضها في شعره في انفعال يشبه انفعاله بوجوب التوبة، كأنما كان ينتظر مثوبة عاجلة وفرجا يأتيه سريعا.. هذا النوع من القلق يدفع إليه ضيق ذات اليد وعسر المعيشة وعدم الاستقرار في الحياة الزوجية كما يقول (الديب) الذي كان محبا شديدا لزوجته وآنسا بها أنسا لم يجده لغيرها:

رأيتك لم يخلق سواك فريدة
تفردت في حسن وفيض قبول
فأقبلت لصا للجمال أصيبه
وبعض المنى يرجى بغير عقول
فأصبحت قربانا لحبي وفاقتي
ضحية عهد بل ضحية جيل

xxx

أما أبرز أنواع القلق الفني فهي التي لدى شاعرنا عبد الله سنان.. إنها ألوان من القلق الميتافيزيقي سنشهد عليه بهذه المتناقضات:

يقول في رثاء «إبراهيم الخالد المطيري» الشاعر الشعبي المشهور(2):

ما لتلك الأقدار تدمي القلوبا
وتحيل الأفراح حزنا عصيبا
ما لتلك الأقدار تبطش فينا
كل يوم تغتال منا حبيبا
إنها ويحها إذا ما تصدت
سددت سهمها لتفري الجيوبا
تقلب الأنس مأتما وترى في
وجهها بعد بشره تقطيبا
كل يوم لها هجوم على قو
م فتوليهم البكا والنحيبا
ذات قلب أشد صلبا من الصخر وكف إذا هوت لن تخيبا
ويحها! وقعت بنا وعلينا
باعتداءاتها تثير اللهيبا

xxx

ويقول في (أماه لا تتوجعي)(3):

يا من تألم واقشعر
وأقض مضجعه الضجر
لا تعتبن على القضاء ولا على حكم القدر
الله يحكم لا مثيل لحكمه بين البشر
سبحانه يقضي ويفعل ما يشاء من العبر

xxx

وعلى هذا فإننا ننفي ما كنا قد ذكرناه سابقا بخصوص ما يشوب بعض قصائده من التمرد الميتافيزيقي ونستبدل به القلق الميتافيزيقي، فالتمرد يكون متعسفا في وجوه اعتراضه أما القلق فإنه ان اعترض فسرعان ما تصدمه حقيقة انه ليس هناك وجه للاعتراض فالمشيئة الإلهية قائمة ولا راد لها ومن ثم فإنه يرضخ لها مستسلما بالضبط كما فعل عبد الله سنان في كل مرة يواجه فيها الموت:

أماه لا تتألمي
الله فوقك قد أمر
أن ينتهي هذا ويبدأ ذا وكان له الخير
صبرا على حكم القضا
فالله يجزي من صبر

xxx

وثاني مقومة من مقومات فن شاعرنا عبد الله سنان هي صدقه الفني فهو لم يقتصر على تصوير المحيط الذي تحرك في إطاره.. وأسعفه مخزونه التراثي الممتزج بما استسقاه من وسائل الإعلام، على ان يتخطى هذا الإطار ليلهب الحركات الثورية في أقطار الوطن العربي وفي كل مكان. فالفترة التي عايش فيها مجتمعه هي فترة توالت فيها الأحداث والتقلبات في مجال السياسة والاجتماع والثقافة، وطبيعي أن تؤثر هذه الأحداث المتعاقبة في النتاج الفني لأنه التفسير الشعوري لما طرأ على الحياة حينذاك والأدباء والشعراء الذين أتاحت لهم ظروفهم أن يشاركوا المجتمع في مشاعره استطاعوا أن يرقبوا الأمور في استقامتها واعوجاجها على نحو ما يبدو لهم أو يعتقدونه وكان شاعرنا من بينهم، لم تعزله شئون عيشه عن دراسة ما يجري حوله في فهم ويقظة وعمق ولم يكن يرضى لنفسه بمكان المشاهد لركب الحياة يمضي أمام عينيه قانعا بما يترامى إلى سمعه من تصايح المجدين في السير بل كان يصيح مع الصائحين كي لا يفوت كل ذي همة ركب الهمم المنطلق حيث صرح المجد العالي..

وكان لتفاديه العزلة الاجتماعية أكبر الأثر في فنيته فجاء شعره صادقا خالصا وان كان قد نبا في قليل من المتفرقات عن أذواق العامة فذلك لأن طيور الشعر لديه عندما كان يطلقها كانت تطوف على كل الرياض فجاءت بما يتلقفه هذا ويعرض عنه ذاك.. جاءت بالصنوف المتباينة والكل يختار بحسب مزاجه وهواه.. إن ولوع عبد الله سنان بالتراث أتاح له لونا من الثقافة العربية صقل به حاسته الفنية صقلا فريدا في بابه وكان بوسعه أن يزاوج ولعه هذا بولع آخر يدفعه إلى قراءات أخرى مما استحدثه كتاب العرب من التراث الأوربي الذي نشطت فيه حركة الترجمة على عصره ولكن شاعرنا كان يقول: (أوربا تتصف بالاستعمار وأنا من كل قلبي أمقت الاستعمار..)

أوربا تعني كاترين، وكاترين تريد أن تستعبدني، لذلك احتويتها.. فمن هي كاترين؟!

كاترين:
هيا بنا يا آنسة
نحو الغصون المائسة
(كترين) بالله اسمعي
نبرات قلبي الهاجسة
اني اكتشفت من الهوى
والحب كل مجانسه
فعلمت ان الحل لا

يجدي بغير ممارسة

xxx

ثم يصيح كاترين هي انجلترا وأنا أقول في انجلترا(5):

ماذا أصابك ياترى
حتى رجعت القهقرى
ماذا أصابك هل فقدت الرشد يا (انجلترا)
تتصرفين تصرف المعتوه في هذا الورى
كنت العظيمة سابقا
لقب بلغت به الذرا
حتى ملكت الشرق أبيض أهله والأسمرا
وتركته وهو العصيّ مكبلا مستعمرا
وجررته نحو الهلا
ك فكاد أن يتدهورا
ألقيته في أسفل الدركات مفصوم العرى
أما الكبائر أنت أر
جعت الشعوب إلى الورا
أنت الخبيثة انت الأم من تآمر وافترى
الشرق مل سياسة
خرقاء لن تتغيرا

xxx

المقومة الثالثة من مقومات الفن لدى عبدالله سنان هي الموهبة والذين عرفوا شاعرنا هم عامة الشعب العربي وخاصته فهم الذين قرؤوه وحكموا له بالموهبة في الفن، والنقاد قالوا عنه إنه شاعر الشعب، والكل يقصد أن شاعرنا موهوب مطبوع وليس ممن يتكلفون الصنعة، فهناك الكثير من المعاني الفطرية نشأ عليها فصارت من مكونات تكوينه كأنما هي أكثر من حاسة تميزه عن غيره، ومن ثم فإن جهاز الاستقبال مهيء بطبعه لاستقبال الإرسال الغيبي عن الأسرار الخفية.

والغريب أن شاعرنا لا يكاد يدرك من أمر شاعريته أكثر مما يدرك الناس عنها مع أنه ليس من النادر أن يشعر الأديب أو الفنان بأنه يكتشف نفسه في حين أنه يبدع عمله لو كان يخرج جزيئات من نفسه المجهولة شيئا فشيئا وكثيرا ما قال شاعرنا: (عندما أشعر بأن القصيدة بدأت تكتبني فإني لا أدري على أي سطر سوف تقول لي إلى اللقاء) وبسؤاله عن الموهبة أجاب (القصيدة هي الموهبة ولست أنا) فهذا الشاعر يرى نفسه ذائبا في كلماته ومع ذلك يتجرد عنها.. إن سألتم عن عبدالله سنان فاسألوا اللا شعور يجبكم من هو، وربما قال.. (المهم أني أخضع في كثير من أحوالي إلى الجهر بأصداء نفسي في الأسلوب. وفي الناس من يراه جميلا وفيهم من لا يتفق مع ذوقه والذنب في هذا على التي تكتبني).

يقول الدكتور عبد الرحمن عثمان(6) في كتابه عن الشاعر المصري عبد الحميد الديب: (إن فهم العبقرية بأسلوب مبسط يحمل في تضاعيفه حقيقة لا يمكن تجاهلها أو دحضها، هي أن العبقرية - مهما قيل في تفسيرها - هبة من هبات الغيب لا تخضع في وجودها إلى أسباب يمكن الرجوع إليها بقوانين الوراثة مثلا أو بقوانين البيئة في مفهومها العام) ونحن نرى تخبط الدارسين العلميين والنفسيين في محاولاتهم للتعرف على أصول العبقرية وإلى الآن لم يتمخض عن تلك المحاولات سوى الفروض النظرية والمقولات الفلسفية والتاريخية.. ومن شأن ما تمخض هذا هو أنه انه لا يمكن بأي حال من الأحوال ان يعلو لدرجة يمكن عندها تلمس فنية العبقرية بإدراك عناصرها الجوهرية.

وثم من يسأل أهناك فرق بين الموهبة والعبقرية فأجيبه أن الفاصل بينهما جلي للعيان فالأخيرة تعاود الشاعر المفَنّ المبدع في أوقات يكون استعداده النَفسي لها جاهزاً ومعداً لتلقي شفرتها السرية ثم تتركه دون ان تخبر «الأنا» لديه عن موعد

زيارتها القادمة وقد تفاجئه في أي وقت عندما تشاء هي وليس هو، لا يهمها الزمان ولا المكان ولا حالة ولا وضع صاحبها المستقبل لها.. أما الموهبة فهي الهبة السماوية (لاحظ تقارب اللفظين لأن في ذلك تفسير للمعنى) التي يضعها الخالق فيمن يشاء من عباده ومن شأنها انها تتعهد العبقرية وتستقبل فيضها وترعاها بما لها من دربة واقتدار ثم تدفع الشاعر إلى البحث عن الحد الأقصى للنقاء رغم علمها بأنه لا يمكن إيجاد الشيء النقي الخاص ولو فرض أنه وجد فسيصدم به لأن مثل هذا الشيء محال عليه التعايش مع ظروف الحياة..

.. وكذلك نقول ان النقاء المطلق للشعر يطالب اولئك الذين يريدون ممارسته بجهود مضنية طويلة تمتص كل المتعة الطبيعية التي يفترض أن يشعروا بها كشعراء(7) ولا يترك لهم في نهاية الأمر إلا غرورا يجعلهم يعتقدون ان من المستحيل ان يكونوا راضين.. والموهبة في الشاعر ينبغي ان يجدها في طبعه لأنه يعول عليها في الخلق والإبداع، أما التي واتته مكتسبة من ظروفه البيئية فلا تفيد إلا من جهة الصقل والتجويد، ونحن لا يساورنا أي شك في أن شاعرنا عبد الله سنان كانت لديه الموهبتان - السماوية الخالقة المبدعة والمكتسبة المعول عليها في الصقل والتجويد ومع يقيننا بهذه الحقيقة لا نستطيع ان ندعمها باستعراض دواوينه التي بين أيدينا لشعورنا بما تحتمه علينا الدراسات التحليلية من تقديم صورة كاملة لموهبة عبد الله سنان الفنية وصدى شعره في النفس الإنسانية لأن بيننا موهوبين بيد أنهم أميون ولهم أحاسيس جمالية تجاه الحياة والنفس وهم يعبرون عن أدق الأسرار في الجماليات بمنتهى سذاجة القول وهم لا يدرون انهم جاءوا في لحظات بما أعيا الفلاسفة أعواما وأعوام..

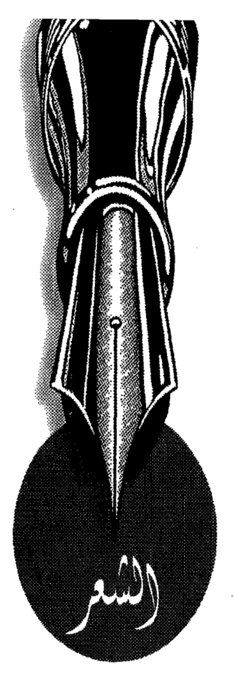
وهؤلاء الأميون لو رزقوا بمن يعلمهم تنميق العبارة وتأنيق اللفظ ربما جاءوا بما عبروا عنه بفن له طابع الجذب إلى الجماليات.. وهذه جميعا مقومات الفن ومدارج مخصصة للعبقريين وفي دنيا الفن والإبداع.

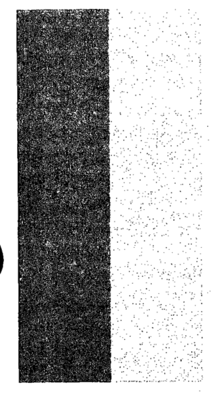
بعد هذا البيان يجب علينا أن نقرر ما نريد أن نقرره لشاعرنا عبد الله سنان فنقول إنه يتمتع بحظ وافر من الشعور بالحياة وقيمة الإنسان اللتين خصص لهما الغالبية العظمى من قصائد دواوينه الأربعة البواكير: الإنسان - الله - الوطن - الشعر الضاحك..

.. توجد مقومة رابعة من مقومات الفن وهي الثقافة وتذوق الفنون وقد سبق أن تكلمنا عنها ونحن نستعرض المناهل التي كان ينهل منها شاعرنا المبدع.

المراجع:

- دواوين الشاعر.
2- عبد الحميد الديب للدكتور عبد الرحمن عثمان طبعة دار المعارف المصرية 1968.
3- بحث في علم الجمال، ترجمة الدكتور انور عبد العزيز، طبعة مؤسسة فرانكلين.
4- المفضليات، طبعة دار المعارف المصرية 1979.
5- تطور الشعر في الغناء العربي، تأليف غطاس عبد الملك خشبة، دار المعارف المصرية 1977.
6- ديوان أنين ورنين، للدكتور احمد زكي ابو شادي.
7- أطفالنا في عيون الشعراء، تأليف أحمد سويلم طبعة دار المعارف المصرية 1975.
8- العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ، تأليف محمد عثمان جلال.


الشعر



موال شجيّ

إلى ابن الروميّ

• شعر: د. حسن فتح الباب

ياشاعراً أبكاه وجهُ القمرْ
مخضّبا.. ومصرعُ النجوم
لا تأس للأرض غزاها التتر
فنحن بعنا للمرابي السماء

-.-

يا شاهد العصر الذميم الرجيم
يسمو به الوضيعُ يهوي الشريف(١)!!
ماذا تقول اليومَ لو جئتَ في
عصر الخنا والإفك عصر الجحيم؟

-.-

لا بحرنا محتضنٌ لؤلؤه
ولا الرمال حاضنات المحار
لما سجا الليل أغار الظلام
على السَّنا المضفورِ بالجُلَّنار

-.-

شقَّت يدُ الرومي ثوبَ امرأه
فانتفضت تستصرخ (المعتصم)

أقسم لا يغمدُ أسيافَهُ
حتى يدكَّ القرية الظالمةْ

-.-

ماأشبه الليلة بالبارحه
قميصُ (عثمانَ) على الأضرحه
و(يوسفٌ) قميصه المذبحه
اختلط الطّبالُ بالزامرِ

-.-

(كاليجولى) وَدَّ اقتناصَ القمر(٢)
ليجتلى فيه الجبينَ الأغر
وساق ذئبُ الصِّرْب قطعانَهُ
ليجعلَ (البوسنة) أهرامَهُ

-.-

الورد لما اختال فوق الخدود
جُنَّ يهوذا فاستباح الوريد
تفاح (قانا) لم يطب للعبيد
طاب دم الأطفال خبزًا لهم

-.-

كعكتهم في عيد غفرانهم
أشلاءُ قلبِ عربيٍّ ذبيح
لا منَّ لا سلْوى فقربانهم
جماجمٌ تعلو بهم للجحيم

-.-

هل ترجم الزّنْجَ العُراةَ الرِّعاع
بما جنَوْا في ثورة للجياع؟(٣)
ماذا تقول اليوم في عصبة
لعبتهم أجِنَّة المسلمات!!(٤)

-.-

مرتعهم عذراؤنا البُتُول
تصرخ: لا حامٍ ولا مُجير
هل نصَبَ الزنْجُ خيامَ البغاء
لصيدهم كالصرب تحت الحراب؟

-.-

القبعات الزرق في الوليمه(٥)

تقاسم الثعالبَ الغنيمة
تُهدَى إليها أدمعَ الصبايا
ورقصة الأفعى على الضحايا

--.--

قلتَ لنا: يا وَيْلَنَا ويلكم
قُدَّت قلوبُ الزنج من حجار
ماذا لو استمرأتَ فينا الَجوار
لتجتلى أنوارَ قاعِ الجحيم؟!

--.--

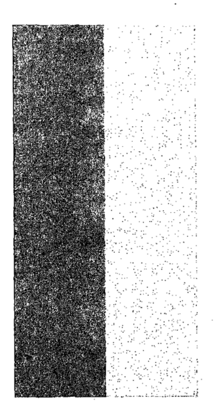
أتيتَنا من بعد ألف عام
محررًا من رِبقة الأحلام
إلا شذى دجلةَ في الشروق
وسحر بغدادك في الغروب

--.--

خيانة الخلاّن سرٌّ الرحيل؟
أم مسمع اَلسلطاَن للخُوَّان؟
تأتلق الشموع والرحيق
وبعدها يندلع الحريق!!

الهوامش:

(١) إشارة إلى قول ابن الرومي:
عصرٌ سما قدر الوضيع به
وغدا الشريف يحطُّه شرفه
كالبحر يرسب فيه لؤلؤه
سفلا وتطفو فوقه جيفه
(٢) كاليجلى: الامبراطور الروماني الأحمق الطاغية.
(٣) إشارة إلى مذبحة قرية قانا في الجنوب اللبناني
(٤) لابن الرومي قصيدة يندد فيها بثورة الزنج.
(٥) إشارة إلى جريمة التطهير العرقي التي ارتكبها الصرب في البوسنة.
(٦) رمز لجنود الأمم المتحدة الذين اشترك بعضهم مع الصرب في انتهاك أعراض فتيات البوسنة ونسائها.



قصيدتان

● عبد اللطيف الزكري

١ - وردة الضياء

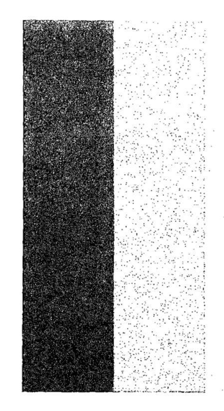
أرتقي دَرج الغيم إلى السماء
بيدي وردة
ملأى بالضياء،
في المساء
إذ أرى
حمرة الشمس تنأى، أحسبها
جمرة، تحتسي زهرة ظمأى
غير أنّ يدي
تتوهجُ بالماء.

٢ ـ مياه مشتعلة

سماء
تشبُّ
أرى الغيم يشدو
أرى العمر يعدو
مياه تخِبُّ
وراء
مياه
لعشب شفيف
كنجم مضيء
أراه وأزهو
ببيداء قفر،
فمن يسكب الماء مشتعلا؟ من؟

****

طنجة ـ يوليو ١٩٩٥



مُكابدات المبتدأ المؤخَّر

• شريف رزق

• غادرتُ أعضائي وجئتُ

غادرت أعضائي، وجئتُ
إليك وَحدي
، فاخرجي لي، مِنْ تلافيف اشتعالكِ ـ
وَاعرفيني
وانقذيني
مِنْ عذابي
وَاقتُليني....

• المدى يصعدُ مِنْ جَسَد

جسدي كهوفُ الليلِ، يا امْرأة
تسيرُ على دَمي حتَّى نهايات المدى....
جُثث مُدججَّة على حافات رُوحي تحتفي
، وَدَمي يسيرُ على دَمي، جَسَدي كهوفُ

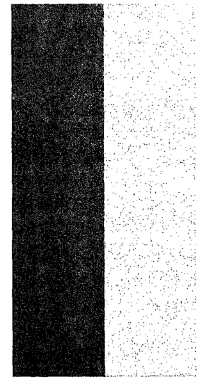
الليل، يا وجعاً يسيرُ على شراييني
، ويمخُرُ في جنوني، رافلا
في النَّارِ يُصْغي:
رُبَّما تجدينَ بينَ المسجديْنِ
الجُثَّتين، ورُبَّما
تجدين بينَ الجثتينِ
الضَّائعينِ، ورُبَّما
تُرخينَ في
عُشبِ البياض بهاءَ نهديك النَّديَّ على شهيقِ
دَمي، فأكتُبُ:
.... جنَّةٌ...
ـ جيمٌ: جحيمُ....
ـ جنَّةٌ...
ويدي مُسافرةٌ، سَماواتٌ
تُغادر أضلعي، وتفرُّ منْ جَسَدي
الأرائكُ، والجماجمُ، صاعدات للمدى
وَأنا الحريقُ، أنا، وكُلُّ
قذيفة ـ في الرِّيح ـ وشمٌ في يدي
وشمٌ، وكُلُّ منازلٍ
هلكت بها نقشٌ على
كبدي، وليس لكَ الكتابُ
هوى السَّحابُ
أميلُ فوقَ دَمي المغادرُ بالمدى
وردٌ منَ الآتينَ من جَسدي إلى جَسدي سُكارى
أين تختبئينَ في جَسدي، إذا، هذا المَساءْ
هَوتِ السَّمَاءْ

• جئتك غدا

هُوَذا وحيد، في مساء الشَّطِّ يخترعُ الفَراش، مُعلَّقا، في رَعشة الجَسَد الذَّي احتدم اشتعالُ الخيل فيه، وكانَ يرسُم وَجْهَ من يهوى على
شَجَن الرِّمال، وكان...، وانْشقَّت عروق الموج عن: فرح المراكب، غير
أنَّ الماء كان يعيدها للماء، طيَّر في السماء عروقه، صاحَ.... المراكبُ
في البعيد، الماء كان يعيدها للماء، صاحَ، الماءُ كانَ يعيدُها للماء،
كانَ يعيدُها للماء، كانَ
يُعيدها للماء، كا

: يا رَعشة الشجر المضيء، على حدود الأفق، ها
أنذا، أمامَك، ساكبا حلم العصافير البليلة، قبلَ
مُنبلج الصَّباح، ودافعا جسدي أمامي، في صهيل
النَّار، ياوهج التفاصيل البعيدة، ياكلام الطلِّ
مُنتثراً على حدق السَّنابلِ.
خُذْ دَمي
زَهِّرْ به نارا على الشَّجر البعيد، اخلع
نخيلَ الليل، منْ جَسدي، ووهجني، وأشعلْ
ليْ الطرَّيقَ، لكي يمّر دَمي إليَّ
وكانَ أن
نبتَ الحَمامُ على حنايا
جسمه
هُوَذا بَعيدٌ،
، كلٌ شيء، لا تراهُ، وكُلٌّ شيء لا يراكَ
وكُلٌّ شيءٍ
لا يُرى
: يا أيُّها الوجهُ المُدلَّى من سماوات القصيدة
أيُّها الوهَجُ المباغتُ رحلة الاسراء من
وجهي إلى جَسَدَي البعيد، ويا الَّذي
سُبحانَ مَن أسرى بقلبي لا وصولُ ولا رُجوعَ ولا
هُوذا َ تمدَّدَ، فوق عاصفة تضيء، الماءُ: أوَّلهُ البعيدُ، الماءُ: آخرهُ
القريبُ، كجمرة:
سيروا على جسَدي فُرادى، أوْ
جموعاً، أنْشدوا: أنْتَ الطَّريقُ
لنا إليكَ، وإنَّنا
لَكَ عائدونَ
العرشُ فوق الماء ماء، صاهلٌ، فيه الزَّبرجدُ، والجُمانُ، وقفتُ فيَّ،
نظرتُ منِّي، لم يكن شجرا، ولا امرأة، ولا رجلا، وكان: أنا الحبيبُ
وَمنْ أحبُّ، صرختُ: واصلني حبيبي، وارتميت أمام جسمي، في
دَمي المغليِّ، أهذي، لحظة، ورأيت مَن أهوى أمامي واقفا...

وأنت بعيدة

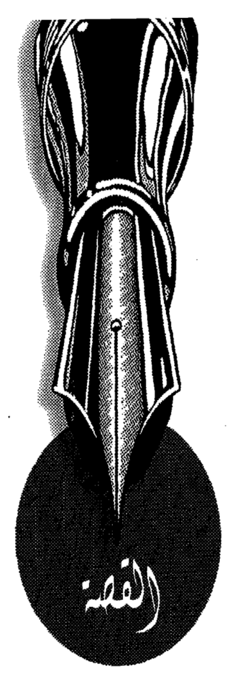


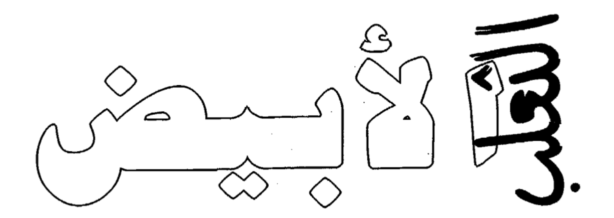
• محمد عارف حمزة

- ١ -

تحبّك نباتاتُ الحيِّ.
وأنت تمرّينَ في بالها،
كقوسِ قزحْ.
تحبك،
حدائقَ القلبِ.
وأنت ظلُّ العشقِ،
على الأعشابِ!.
وأنت بعيدة:
لا أحدَ يهزُّ أغصاني.
لا أحدَ يفكّرُ،
بترميمِ عيوني.
وأنت بعيدة:
يكفيَ أن تفكرَ بكِ،
الأشجارُ، قليلاً.
حتى تثمرْ!.

ليديك
وهما تَزيلانِ الغبارَ،
عن مدينة الحنين.
تشدّانِ الفصولَ من ياقتها،
كي تنامْ.
ليديك
رقصةُ الغرباء،
في شارعٍ طويلَ، طويل،
كقامتك.
من عرقِ كفّك الغزيرْ:
نبتتْ في يدي أصابعٌ جديدة.
نبتَ في صدري هواءْ.
من عرقِ كفّك الغزيرْ:
يفكُّ المطرُ لغةَ العبقِ.
ويستلقي لعطركِ،
في اللقاءِ الأخير...
لعطركِ،
وهو يرشُّ الحمامَ،
تحتَ الإبطينْ.
يرشُّ الألقَ الطفوليَّ،
على الفستانْ.
لعطرك. وهو يعطي للجسدِ،
لونَ الحصارْ.
وأنا الشماليُّ الصغيرْ:
أعطي ليدي،
شكلاً لشعركِ
ولصدري،
لوناً لتنفّسكِ.
ولقدمي،
صوتا لحذائكِ.
فقط:
كي لا نشعرَ بالوحدة.
في شارعٍ طويلٍ، طويلِ
كقامتكِ....


القصة



• علي عبدالله سعيد

يبتغي أسرارا، أو خبزا، ومدينة لا تلغي أحاسيسه الفاترة، ولا تغلق أبوابها بوجهه، كأي منبوذ، أو أحمق، أسرار مشبعة بالمبدأ، أو أنها ليست غامضة كثيرا، أو كما يجب، ليس أسهل عليه، من أن يعشق الوضوح، ويغيب في طياته، وثناياه الغامضة، ليس أسهل عليه من أن يقول، قبل أوانات الأعياد المقدسة.. تنهض امرأتي، وتذهب، ليس الى المطبخ، وليس الى المدينة، إنما.. مشاكسة بلا معنى، تترك القصة نائمة في واحد من أدراجي المقفلة، دونما سبب معلن، أو واضح.. وهي في طريقها الى مجهولها، تلعن التبرج الذي يغويها، والتهتك الذي يلازمني دائما.. كذلك.. أخذت تسخر في وقت متأخر، من الحرية، من تبجحات الطغاة، ومن إحباطات المثقفين المنافقين.

هكذا ببلاهتها المعهودة

هكذا بفطنتها النادرة

تترك لي في الفراغات البيضاء، ما بيني وبينها، عتابات من النوع العادي، أو الأقل من العادي، مطالبة بكلام يفضح الحالة، ولا يبررها، يدين الكائن، يلغيه، أو لا يرحمه، بعد ذلك..

تباً أيتها الرحمة

طوبى أيها الالغاء

أضيع بعد ذلك، في العتمة الفاقعة، على إيقاع كعبيها الهاربين، في الزقاق الأفّاق، كنت أقول: ثمة.. بقايا من رائحتها، على السرير، على رف من رفوف الذاكرة، تنتظر من ينقلها، من موقعها الميت، الى موقع جديد، أكثر حيوية، أكثر ديمومة.

يا وحدي..

لا عليك من أحد.

ها أنذا أماشي نفاقي، أو عبثي، وحين تطير طيوري، الى غابة وهمية، يحرسها ألف ملاك، أو حين يجن جنوني، الذي يحركه، في العادة ألف شيطان، أقول: ثمة شيء أمر من المر، يعلق دائما، بأعلى حلقي، ولا يبارحني طيلة يومي، ثمة أشياء أخرى، أو كلام

ناصل، مرمي فوق الغبار والأتربة، كأن أقول: بعد، أو قبل جمجمتين من الآن تناولت بضع حبات من الكرز، بعد، أو قبل..

جمجمتان تتدحرجان من أعلى السلم، الى أسفل الأرض، تلبية لحاجة الجنود الى المسرح، جمجمتان.. لم تبلغا قرارة الهاوية، أو الأرض، ولم تخترقا حدود الفراغ.. و.. عذرا لهذا القطع المفاجئ، في المشهد..

كان لابد من القطع الفج، لأن أمرا ما، يتعلق باغتيال نص، يميل الى الشعرية، بسرواله الفضفاض، وغيومه الضيقة الملبدة، فوق رأسه، ينحدر به رجل غير حكيم الى السردية، الى الانشائية، الى القصصية المبتذلة.. قد وقع.

فيما بعد..

بعد كل كلام بلا معنى..

كان لابد للرجل من أن يقود امرأته، الى النص، ثم الى التبرج، ثم الى الابتذال الفاضح، في الكلام، ولأنه يخاف من المرأة، في الليل تحديدا، يغلف مساءاته.. باختلاقات وقحة، كالصداع، أو القرف، والغثيان، من اليومي المحبط، المثبط للهم، والغرائز، والشهوات، هذا ما كان يبيح له الهرب، مرتدا الى بقاياه الوحشية، حيث.. يصادفه ظلها، فتعطف على عريه الأخير، تنقذه من خذلانه، بعد أن تأمره بالنهوض، ثم بارتداء ملابسه، بترك بقاياه، بحلاقة متأخرة لشعر ذقنه.

على هذا النحو.. أو خلافه

أخذ يكذب على النجوم، والأمطار، والحصى..

تخيلوا رجلا يكذب، من منتصف الغرفة بالتحديد، الى نهاية المدينة، تماما.. يكذب سيرا على الأقدام، في الهواء الطلق، على حراس الصمت، والغباء، والصدى، والبحر، والمدى، قبل.. أو بعد، تقاطعات الشوارع، حيث لا يبين أثر واضح للبنادق، أمام، أو خلف الأبواب، والأبنية الشاهقة، فيحس بأنه يتداعى، من أعلاه، الى أخمصه الخشبي، لأنه.. فعلا.. فعلا.. كان يتداعى من الخوف، من الريبة والشك بدواخله المهزوزة، يتداعى، ينحل، ويضمحل، يتلاشى، ويقول: قبل الهاوية، انتزعت عمودي الفقري، من حذائي، توكأت عليه عمرا مديدا، ودهرا طويلا، وحين لا يسعفه الكلام، أو يحميه من الشطط، من رذاذ فمها المتطاير، كأحرف الجر والنعوت، في صحراء اللغة، يقول همسا: كم أتوجس، متوجسا كنت، وأخشى من ظلي الأزرق، حيث أصادف ثعلبا أحمق، يتسلق شفير الهاوية، التي كحد النصل، صمودا باتجاه الذروة، أو السماء.

عندئذ..

تميل الحروف عن شفتي، حيث لا يكون بامكاني، أن أكتشف سجلي، الى الخلود بمجساتي الأبرية، الفائضة عن الحاجة، أكان الرجل في النص ثعلبا أبيض، أم قنفذا يقتفي آثار الأكعاب الى الذروة.. أو السماء..؟

حيث لا ظل.. إلا ظله

ولا جدران.. إلا جدرانه

ولا كلام.. إلا كلامه

كأسرار غامضة

يفكر بادخال الجثث والعتاة، الى غرفة الكتابة، في حضرة المرأة الغائبة، في مرآتها،

ثم.. أو حين يعجز عن فعل ذلك بمفرده.. بمفرده يفكر بالدخول، الى غرفة الجثث، كي ينام آمنا لثماني ساعات، على الأقل، عبر سرداب سري، لا يسلكه في العادة، إلا من يفكر بالهرب، بعد أن يدهمه فعل قطيعي مباغت.. عذرا لهذا القطع..

هو لم يكن يفكر..

لأنه كان يقول:

أخشى أن لا يستيقظ أحد، قبل فوات الأوان، فتذهب أحلام الأهل، من أقصى الأرض الى أقصى الأرض، أدراج الرياح.. يبدو أن الأوان، كان قد فات، فانكسر لوح من الزجاج، تحت قدميه الحافيتين.. فقال:

اذن.. لا أخشى

الأجمل من الخشية، أن أرندح كالعادة، قرب مرآة متناثرة، مشغولة بالكآبة، على ذاتها، لأنها تناثرت بفعل طيشي، وظلي المنكسر دائما.. رندحة.. يسميها البلهاء أغنية، أما أنا، فأدس أصابعي المثلجة، في جيوبي المتناثرة على جنبي، على صدري، على قفاي.. آه.. كنت.. قد نسيت بعضا من أصابعي، في سترتي الأميركية التي لا أرتديها إلا في صيف.. الحمقى.

دائما..

كأنها أسراري..

أي خبل أغانيه؟

كيف يقع المرء مثلي.. في فخ دائما مثلا..؟

كي أتمكن من الصراصير قاطبة، كي أفقأ لها عيونها الداكنة، المدمرة للأعصاب، بمتعة فردية فائقة، قبل أن تتمكن من قرض أحلامي، في الظلمة، وأنا أصعد الدرج المضاء الى أخيلتي، بإبر غير متعارف عليها، وغير مبتكرة الى الآن. يلزمني معمل لابتكار أنواع خاصة من الابر، تفيد المرء، في تخليصه، من أضرار الادمان، على العادة، والموبقات و.. حقدي على الصراصير، بمباشرة فظة، بعض الشيء، ناجم عن اعتقادي التخريفي، انها.. أي الصراصير، ليس بمعناها التأويلي، استوطنت قلوب البشر، اكتسحت الشوارع، والأبنية، والمتاجر، وعممت مفهوم القرض، والقضم.. لذلك.. كنت أقول: بعد كل خوف شاهق.. الصراصير قاطبة، لماذا لا تدع الحلزون يكمل صلواته التائهة، فوق سنام الجمال الهائجة؟

المرأة..

بصوتها الرخو..

أو المتواطئ..

تنقر جمجمتي، ثم تنبهني، الى أنه لا يجوز القول: بتاتا عن الصلوات بأنها تائهة.

انما التائه هو المصلي الكذاب، المصلي يتوه بين آلاف الأشياء، أما الصلاة.. فلا، ثم تنبهني، الى أنه في المرة القادمة، عليّ أن أؤنبها، ان لم تنزع الشعر عن ساقيها، وأن أنظر الى عينيها بأناة وعمق.

العيون..

أسرار..

أسرار العيون

العيون الأسرار..

كيف ندبجها في القصائد الجربانة، منذ بدء التاريخ، ونصلبها دائما، على الورق، والخشب كنت أقرأ قصائدي في أعلى برجي الفلكي، فجأة نطت من بين أصابعي، من بين شفتي، وانتحرت، بعد تلك المأساة الطويلة، كشعر غانمة، بعد أن كفرت بها، واتهمتها بالعهر والاعتباطية، وقلة الخبرة، والدراية، والتجربة، هي لم تنتحر احتجاجا على نعتها بالعهر، والاعتباطية، إنما.. احتجاجا، على نعتها بالـ.. لذلك أبى القطيع الاعتباطي، أن ينتحر، لأنه يفضل صفات أخرى.

أتنبه فجأة الى أذني

هي أذن تشد نحو الأسفل

ثم.. أسمع عبارة مؤنبة، مفادها.. أن لا تشتم القطيع لأن غده له.

أنا.. كنت أحب القطيع، حين كنت أرعاه، وأغني له وحيدا، في البراري، على أطراف السفوح البعيدة، عن الحضارة، وكنت أقول: في نهاية كل أغنية، أغنيها بمفردي، أيها القطيع الثغاء.. هل تعجبك هذه التراجيديا..؟

تبا له..

كم كان قطيعا سعيدا..

أيتها الحلازين الوادعة

الى أي بلاد سنرحل في الصباح؟ أي بلاد تستقبلنا بعد أن ييبس العشب هنا، تحت أقدام العتاة، عذرا.. لما يحدث.. دائما.. غير أنني سئمت ذلك. أعني اللغة التقريرية، وقرفت من العيون الانشائية، وأصبت بغثيان دائم نتيجة استماعي الطويل.. الطويل الى الألسنة الزربة، أو الزاربة من مرطبانات المربيات الحلوة.. وهما.

هكذا نسوق الحمار

من آخر السطر

الى أول الغابة

كأنه سر

من الأسرار

دائما.. الجملة المعبرة، تختنق وراء الباب، تموت صورة الأنثى، على الذاكرة الخشب لم يعد يتذكرها أحد، وهي ماتزال غارقة في الأسئلة البعيدة.. المعتادة.. لماذا؟ كيف..؟ متى..؟ هل..؟

لساني، مايزال صدئا، لذلك نسيت الصاد، والجملة المختنقة، وراء الباب، ولم أجر كشفا سريريا، على سرتها الغامضة المرّة، أعرف أن سرّتها مرة وغامضة، لأنني تذوقتها، ذات وهم، أو حلم، لذلك.. كنت أقول: كهارب من الواقعة.

ما الذي حدث للقصيدة في أبراج الرغبة

أيتها السنوات الشوهاء..؟

ثم.. هل هناك من يدمر فلسفتنا المراوغة، الا الرجل القنبلة، مفاجأة الأحوال المتتالية، ذاك الوديع، الذي يصل الأرض بالأرض، والأهل بالأهل، بالدبابات والجنود والصواريخ، والراجمات، أبوالعين الدامعة، عطفا علينا، ومودة، ورأفة بنا، كأنه سر أسرارنا المدهشة، الكائن الخرافة، الذي يبات على الضفاف ما بين النيل والفرات، بين

سجع حزين، وكناية نازفة، دون أن تنقص من أحد منا، ذرة من الجفون، من الغبار، من الفراغ، من الخنوع، من العيون، من العبقرية..؟

الأسرار بعيدا..

بعيدا عن الأسرار..

لذلك.. واستنادا، على غياب المرأة المخاتلة، في وقت غير محددو احتجاجا، أو نكرانا، أو إجحافا، سنأتي بالحمار، الذي فرّ من آخر السطر، الى أول الغابة، بحثا عن العشب، والطمأنينة، والفلسفة، محملا بأثقال من الذهب الخالص، وسنطلق عليه أسماء شتى.. إذ لا يجد مانعا يمنعه، من جر تاريخ قطيعة، الى أقرب مزبلة، أقرب تحديدا، توفيرا للجهد، والعرق.. بعدئذ.. أي مستقبل هام ينتظرنا في أول نص، في آخر سطر؟ في أقرب وطن، في أبعد غد..؟

يا لها من أسرار خاصة

جدا.. جدا.. خاصة كالأسرار..

اذن.. بعد، أو قبل الآن، أرتب مداميك جرأتي الخارقة، كي أبدو رجلا متزنا، ومتوازنا، أمام غانمة، على الأقل.. أتذكر بأنني نعتها بالجيفة، في ليلة، من.. الليالي الآفلة، حينذاك.. لم تضن عليّ اللغة بأحرفها، ونعوتها الزائدة، عند الحاجة، والنافعة عند ضرورة نهايات الليل، يا لها من لغة تشاركني همومي، وتخرجني دائما.. من الأزمة.

لم تكن هناك أية أزمة

لم تكن هناك أي جيفة

كانت بعض من أكاذيب، ومداهنات، تقودنا الى اللعب بالزمن، كي نفرغه من أعصابه، مثلما يفرغنا من أعصابنا، نفرغ الأعصاب من دقاتها الصدئة، نفرغ اللدغات من سميتها الشديدة، نفرغ السم من الدواء، يحتج الجبار شمشون، بأرجله الست، ويتهمني قائلا: بأنني أوغل في المتاهة والتخريف، وأحكي عن أوطان قائمة في الخيال، لذلك أفرش الأرض أمامه، قرب البلوعة بالمبيد، ويؤكد بأنني قتلته خمسين مرة بهالك عجيب، غريب، أما الضفدع المأفون، لم يفعل شيئا، سوى البقبقة، والنقنقة، والنظر بريبة وحيرة، الى عيني المغلقتين منذ الأمس، على أن الخبيث أبا بريص، لا يجد في الكلام.. أي كلام.. أي فاكهة أبدا.

لذلك سنختلف مرة أخرى، حول أيهما جدل، وأيهما ميكانيك، لأجل ذلك بالتأكيد، ينهق الحمار، الذي سفرناه، من آخر السطر، الى أول الغابة، كي يجيئنا بأكياس من الهدوء والهناءة، غير أنه أبى العودة، وأخذ يدق الأرض بحوافره الاحتجاجية، رافضا الدخول، في المهاترات القائمة، حول اللاهوتانية، والسياسانية، ومشاكل الحدود الاقليمية، لذلك.. ولذلك تماما.. أعلن من الغابة، بأنه يفضل حمل أكياس البطاطا الى الأبد. على حمل الوثائق المؤامراتية الهامة، من خزائن القصر، الى الصحراء كي تحرق هناك.. عذرا لهذا القطع.. ربما لم تعد الأسرار خاصة بما فيه الكفاية.

في مشهد جانبي، أو تراجيدي، يقع الجندي، قرب سور الحديقة، يتأمل كل ما احترق، من بشر، من صفيح، يدخن، ثم يدخن، ثم يغرف في الصمت والكآبة، الى أقصاه، يتأبط سلاحا آليا، يطلق على بشر الشارع، والمشهد، والعصافير، على سيقان الأشجار، والنساء، على العربات، الهاربة من هول الواقعة، ثم.. بعد أن دخن كثيرا، بعد

أن اكتشف أنه مني بخسائر فادحة، أطلق رشات متتالية، في الفضاء، الى حيث كان الثعلب يتسلق شفير الهاوية، ثم آليا.. أطلق على صدره.

الأسرار اذن..

تعقبها الفضيحة..

ليس الا..

كان النص شعريا.. ونائما، أفاقت الحماقة، في رأسنا، أفقنا، تأففنا، وقسرناه.. وعرفناه بأن لحظة خلقه الأولى، كانت مجازفة عبثية، وطفرة غير خلاقة، لأننا كنا غارقين بالطفر المتنوع، وها نحن نعود به الى الليل، في ظروف مشابهة، حيث بالقرب منها، تسقط ورود مخضبة بالدم والحناء، على أصابع العروس، التي سقط رأسها، بعد اغفاءة لذيذة، عن الوسادة، فاكتشفت أن زهرتها، لم تعد زهرتها.

دائما..

بعد حماقة لذيذة

نكتشف النجوم، والأنهر، والمودة

فنقول للأنثى لفي خصرك.. وارقصي عتابا

شدي قامتك.. وادبكي ميجنا..

ليس النوم سرا، من الأسرار

ليس مهما أن نسهب في التفاصيل

هم كانوا متعبين من السفر، الى حنان أمهاتهم، ولم يسافروا، بينما أنا.. توجهت باكرا الى المدينة، كي أتسوق العلف النادر، لحيواناتي الراقية، المصبرة، في زجاجات، لها أشكال هندسية مختلفة، لم أصل صباحا أبدا، كما كان يفعل والدي، في ساعات الصباح الأولى، قبل أن يفلت قطيع حيواناته، بل.. كنت أؤكد، بأنني ألعن الوراثة، والغباء، في المصحات والمصطلحات، لأن ليس من أحد في بياض الأرض.. في سواد الوطن، الا ويقدس الوراثة البائدة.

اذن..

أيتها الشمس، لقد تأخرت بما فيه الكفاية، عن نهارك، أعطني جزمة الحراثة، لقد تأخرت عن حيواناتي، ونباتاتي كثيرا.. كثيرا.. إذ ليس هناك من أحد وحيد قرب الينابيع

- ماذا..؟

- جزمتي..

- ماذا..؟

- سقطت في بئر الأبد

سيقولون عني، أعني نباتاتي، وحيواناتي، وحشراتي، أن جزمة الشقي، سقطت في بئر الأبد.. ان جزمة الوعل، سقطت في الوحل، ولم يهب أحد لنجدتها، أو لانقاذ الوعل. اذن.. أعطني خمرتي، الخمرة الصدئة، الفائضة عن حاجة الآلهة، أو الطغاة الأرضيين، أيتها العرافة العارفة، التي تقبعين في غرفة من القصدير، وأنت تقدمين الكؤوس في معابد الأنس.. انه لبؤس، انه لشرف لك.. أن تكوني خدامة للآلهة المهيوبين.. الذين يضعون المآثر على الأرض، بلحاهم الغرشاء، وأسنانهم الفرقاء، وعيونهم الزرقاء.

سنعلم الأحفاد تباعا..

كيف يقولون هنيئا.. دون حسد، لأولئك السفهاء، الذين لا يزولون عن شاشة الرؤيا، من المغرب، الى الضحى، وهم يضيعون الوقت، بين الهشاشة والبشاشة، فيدبجون خطابا في التقدم والرياضة، والسيادة، وتارة في شؤون الخلق والساعة والفلسفة، ثم يعرجون على ماهية الطين والنار، والهواء، والسعادة، ثم يملون، فيكتبون خطابا في الزجل، ثم آخر في الدجل، والشيخ المفتي العراف، العراب، كمن يمشي على حد السكين، لا يعرف من يتبع.. نبتون أم زحل؟ فهم الآن يميلون الى نبتون، وغدا.. قد يميلون الى زحل.

الأسرار.. كأنها غابة

من الأسرار الحمقاء

ان المزج بين الأشعار والأسفار، يؤدي الى ما يشبه المقامة، أو المفارقة الرديئة، المخلعة الأبواب والنوافذ، لذلك.. تجيء الكارثة، ثم تجيء إذ.. في بداية الأقوال، لتحيّد الأفعال، فقالوا:

1 - إذا لدغناك في لسانك.. فهذا يعني أن اخرس.

2 - إذا ضربناك على أجنابك.. كما قد تلاقي في الجحيم.. فهذا يعني أن انحن

3 - إذا لطمناك على وجهك.. من باب التأديب والاحتقار.. فهذا يعني أن قم.

ثم قالوا: يا عبدنا، وكنت المعني أنا، ما تعلمت إلا قلة التهذيب، مالك تشذ عن القطيع في أمور الخنوع، والخضوع، وقضايا الطاعة، مارسنا عليك.. ما مارسنا، وما تعلمت الطاعة العمياء، مفردا، أجربا، عواء، خليك لوحدك تلوك فردة الحذاء، ما دمت كقرد لا تعير البشاشة عينا رائية، ولا تعير البشاشة أذنا صاغية.

ثم.. يقال عنك:

فردة الحذاء، الجرو، أصبح الآن متزنا، وجديا، لابد من أن يمل، فيميل، بعد أن يكون زمانه قد ولى، وضرورته قد زالت، فالزمان الآن، زمان تفتيح، وانفتاح، زمان تخليع وتهريج، ورزانة فنية، في الخصوصية الأخلاقية، والخطابية، والاجتماعية.

غايتي من الأسرار..

أن أكون ابن سحابة نافلة، لا تمطر الماء، إنما الرماد والحصى، على القافلة، سألعن في أول الدرب، في آخر الكتاب، لأنني ما صرت ظلا، ولا ذيلا في آخر الرتل، ولا أتعلم من العوام، كيف يعيش المرء، بهدوء وأمان.. كنت أتبع الثعلب الأبيض، الذي يرتقي شفير الهاوية، الى حيث أمكث بين الرتابة، والتهور، والمغامرة، متبعا ظلي، الى حيث المقبرة.. هناك.. ترفرف الغربان، فوق نعشي، في السماء، تتعقب العقبان خطوات الجثة، لا تنتظر، ولا أنتظر، رحت أقول من فرحي، أطعموها.. أطعموها.. ساعة من تمر، ليلة بهاء بلهاء، من خبز وسكر، زمانا طويلا من نبيذ وخمر، حتى زحل خانني في السماء، لأنني كنت كائنا هامدا، في تابوت من ياقوت، وكنت زائغ العينين، فقلت لنفسي: لا تجزع يا بني..

الأسرار غانمة

وغانمة.. ليست من الأسرار

معا.. قلنا: سنبني قصة مفاجئة، متماسكة لبنة.. لبنة، أو كما يقول المصريون في.. الدراما المبتذلة: طوبة.. طوبة.. وقلنا: سنخلصها من اللغوريا، والتعددية، والفصاحية

والانشطارية، وكما نقول: في نوادينا الخاصة، سنعمرها مدماكا.. مدماكا..

بغتة.. نكتشف أن السيرة، ليست متماسكة، وأن فيها فجوات، وانكسارات، وتقعرات، وقفزات نوعية في الظلام، وجرائم نوعية الفراغ.. لا بأس.. علها كلها ذكريات مفككة، أصحابها كلهم الآن يميلون الى التفكيك يفككون الهلام، والكلام، والنصوص، ؟ اللغة، يفخمون الرجال والأعمال، أنا.. أميل الى التركيب، فأركب ثورا أبلق، على كلبة عرجاء وديكا ثقيلا.. عجوزا، على مهرة لا تأكل الا الشوفان الجرماني.. لذلك.. ككل كارثة في ضباب الشارع، في شارع الهرب، التقط يد غانمة، كنت أعدو هربا، من العدو، أجرها خلفي بمودة، وأركض، لم تكن كوردة، أو كأم خائفة، بل.. كانت كبقرة ثمينة، ثقيلة الخطوات، وها أنذا أسمعها جيدا.. إذ تقول: ياي.. على مهلك.. انكسر كعب كندرتي.. يا مامي.. أيها الهمجي، لا أستطيع أن أكمل المشوار معك، الى نهاية جنونك الهذياني الى آخر هربك الهستيري، من اللاشيء المفترض، وكنت أسمع صوت أصحابي يقول: برافو.. صيد مرتب.. امرأة بورجوازية.. علمها كيف نعيش.. وكيف تنسلخ بمباشرة فظة عن جلدها، اللعنة على أصحابي.. أقول:

تلك المباشرة.. كانت مباشرة

ولأن المباشرة لا تحتمل الأسرار الخطيرة

دعوني أفضح أمامكم أسراري..

أيتها الأسرار..

أين أصبحت غانمة..؟

حسنا..

بعد أن رفضتني كابن لها..

استوقفتها كلماتي.. المكتوبة، على جدراني الداخلية، والخارجية، حيث العري، الذي لا عري بعده، في الداخل.. عبث، في الخارج.. عبث، رقة وعذوبة من عبث، وكلام مشبع بالحنين والصدأ، فتقول لي: أراهن أنك.. لا أنت.. أنت في معظم الأحيان.

- ما وجه التناقض؟

- هذه الفوضى

- حسنا.. سأصلح لك كعب كندرتك

- سأتركه هدية أبدية لك.

من فجوة في الجدار.. مؤجرتي أم المحاميد، تطل برأسها، بعد عدة طرقات على الباب، لم تفه بكلمة، وهي تنظر الى عرينا، تسقط عليّ وابلا من نظرات اشمئزازها، وقرفها، وندمها، وحسرتها، تقول كلا ما مبهما، تعبث أصابعها بشعرها المحنى، تقول انها بحاجة الى البيت، وعلي أخلاؤه فورا، لأن المهاجرين ملأوا البلد، ثم تضيف، كلهم يهربون من الحرب، الى أقاصي الأرض.. تفو..

- شعرك أم المحاميد

- ....

- لا تنسى شعرك

- ....

- مازال يثير فيّ تلك الأحاسيس الغامضة.

غانمة، وبعد أن قلت لها: هنا محطتك الأخيرة، لم تكف لحظة، عن الارتباك، والبكاء والارتعاش، بينما كانت تخشى من حماقة، ترتكبها أم المحاميد، أشرت لها أن السروال، فوق السرير، ثم أمرتها بحل جدائلها البربرية، وأفهمتها كما يجب، أنه عليها، وبالضرورة أن تكون بلا قشور، أو حراشف من قطن، أو من حرير.

ونحن هنا..

ما الذي كان في الخارج..؟

صيف أحمد، حماقات جنود، ومذابح كبرى، هجرات، ونزوحات عظمى، ثم شتائم أم المحاميد، التي تنال من اللاأخلاقيين من أمثالي، الذين لا يكفون عن التغرير بالقاصرات، ولا يكتفون بوردة فاتنة، كأم المحاميد، تقيهم شر التشرد.. كنت أقع في الحيرة، إذ.. أن أصحابي، كانوا يصفونني بالأخلاقي النادر، في ذلك الزمن، في تلك اللحظة، كان عليّ أن لا أبالي كثيرا، بخصام أم المحاميد، وطردها لي، من آخر مأوى على الأرض.. سأقول لها: صدفة.. غانمة.. غنمتها مصادفة.

- قل لقيطة بالمصادفة

- قد لا تصدقين ذلك..

بعدئذ.. كان يتوقع أن تصفح عنه، وتعفيه من دفع ما يترتب عليه من أجور متراكمة، وديون مستحقة، متناثرة، كثمن الدخان، والخبز، والنبيذ، والأكاذيب الكثيرة، ولكن كان عليه، أن لا يدفع لها أي دين، أو مستحق، من مستحقاتها، لأنه كان يعوضها، عن كل ما فاتها، منذ أن غاب مرحومها.. لم يكن يكفيه ذهول غانمة الدائم، فيتناهى الى سمعه، صوت انفجار صاعقة، في الأعالي، تقع الصاعقة على الأرض، وتنطفئ، غير أن أم المحاميد.. قالت: ليتها سقطت أي الصاعقة، بين جسديهما العاريين.. أي أنا.. وغانمة..

- فأل الشيطان.. ولا فألك يا أم المحاميد

- ما بك..؟

- لا شيء..

- لا تتهرب..

- غانمة..

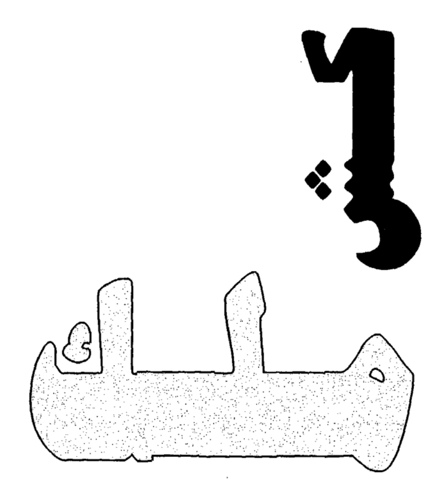
تصمت غانمة، وبصمت، ولكن فعلا لو أن الصاعقة، لبت أمنياتك، فمن الذي سينسل خلسة الى سريرك بعد نوم الأولاد يا أم المحاميد؟ من الذي سيبتلع شفتيك الى نصف.. حلقه، والأمان على عينيه؟ من الذي سيداعبك الى النهاية، ويكذب عليك تلك الأكاذيب الوارفة البيضاء؟ بلهاء.. أنت إذ.. تجدين متعة، خارقة في أكاذيب الذكور.

ثم.. فيما بعد..

قبل القطع الأخير المفاجئ

بعد أن رحلت غانمة..

في المساء، لم يتلق سلاما، أو تحية، لم يجد من تخاصمه، كي تصفح عنه، فقط.. تلقى أوامر صارمة، تقضي، بتعزيل أكاذيبه، وخياناته المتكررة، وتوبته المنافقة، وبسداد ديونه المتراكمة المستحقة، ويلم الحراشف، التي كانت تستر عريه من عيونها، بعد ذلك.. هو حر أن يتابع الثعلب في صعوده شفير الهاوية.. الى الذروة البعيدة.



أشرف الصباغ

بعد مشادة كلامية عنيفة بدأت بعتاب منها، تخللتها بعض الكلمات النابية من ناحيته وبعض السباب من ناحيتها، وانتهت بكفين وبصقة متشفيه، قام ففتح التلفزيون وجلس محدقا فيه بصمت وبلاهة.

ارتفع صراخ الصغير من الغرفة المجاورة في حين جاء صوتها من المطبخ باكيا:

- لو كان عندك أب فعلا، كان على الأقل اشترى في طريقه ليمون أو حتى أسبرين..

انتفض من مكانه لاعنا الولد وأمه وأباه، ضغط على زر الصوت على الموشح اليومي المعتاد الذي تأجج اليوم على الغذاء بسبب نوبة البرد التي تلازم الولد منذ يومين على التوالي.

***

صباح اليوم طلبه رئيسه المباشر إلى مكتبه على وجه السرعة، وكان صوته في التليفون ينم عن الأهمية والعجلة. أسرع عبدون بجسده النحيل الفارع على نحو جعل نظارته الطبية ذات العدسات السميكة تهتز في توتر وارتباك. وخلال المسافة بين المكتبين راح يفكر في سبب مثل هذا الاستدعاء العاجل، الأمر الذي يمكنه أن يجعل رئيس القسم ونائب المدير العام - صاحب الشركة - وقريبه يتخلى هكذا ببساطة عن صوته الرخيم الأجش الذي يبدو دائما هادئا ومحايدا وباردا، وان شابته على الدوام نبرة آمرة في استعلاء من أجل التذكير المستمر بأنه الرئيس المباشر ورئيس القسم ونائب المدير العام، والمدير العام القادم، وربما صاحب

الشركة ـ في المستقبل ـ ان لم يكن أحد الوارثين أو الوريث الوحيد، وأن الواقف أمامه أو المستمع اليه عبر الهاتف مجرد موظف أو مستخدم يجب أن يعرف حدوده ويدرك المسافات جيدا.

بعد مقدمة طويلة عن الشرف والأمانة والاخلاص، أمره في لين مغلف بابتسامة صفراء تبدو زكية ولّاحة ومجاملة بالبحث عن موظف آخر بدلا عن المحاسب الذي قدم استقالته. وراح في ود ظاهر ووقار مفتعل يوضح له أن الطلبات المقدمة اليه كثيرة للغاية ويمكن لأي من أصحابها القبول بمرتب أقل بكثير مما كان يحصل عليه المحاسب السابق. وبإشارة من سبابته شدد على أنه لا يريد توظيف ناس من الشارع، ثم نظر محدقا بتفحص إلى وجه عبدون وذكره بأنه نتيجة لإخلاصه وأمانته، ومن أجل الثقة الكبيرة التي يوليه اياها، عليه أن يرشح انسانا أمينا ومخلصا وكتوما قبل كل شيء. وباستفاضة شديدة راح يوضح سبب اختياره له لترشيح المحاسب الجديد، وتوقف كثيرا عند الجزء الخاص بتنسيق العمل، وتفادي أية خلافات أو مشاكل يمكن أن تنجم مع محاسب جديد لا يعرفونه. واختتم حديثه بمصمصة شفتيه في أسى وأسف واضحين، ثم حك ذقنه في قلق مفتعل، وملل وتأفف ملمحا بأن الموظف الذي قدم استقالته كان أمينا ومخلصا ودؤوبا، وأمثاله في هذا الزمن قلة قليلة. وأضاف بكبرياء واعتداد بالنفس بأنه لم يشأ الوقوف أمام مستقبله برفض الاستقالة أو بتطبيق الشروط المجحفة المنصوص عليها بالعقد في حالة الرغبة في ترك العمل، وخاصة أن الموظف قد وجد عملا جديدا براتب أفضل نسبيا. واسترسل ضاغطا بأسنانه على مخارج الألفاظ:

ـ جرى ايه للناس!. كأن الفلوس هى كل شيء.. فين الصداقة والانسانية والعيش والملح؟!.... خسارة!. الناس تغيروا كتير!..

وعاد بكرسيه الدوار الضخم إلى خلف ساحبا الصحيفة اليومية في ضجر وعلامات الاستياء بادية على ملامحه التي توارت خلف صفحة التلفزيون.

.. وكان عبدون يعرف أن سعيد الحداد قد ترك العمل لأنه وجد آخر بمرتب ليس فقط أفضل نسبيا، وإنما بمرتب يفوق راتبه في هذا المكتب أو الشركة بثلاثة أضعاف، علاوه على أنه سيعمل بماجستير الحقوق رئيسا لقسم الشؤون القانونية في شركة كبيرة محترمة تطبق على العاملين فيها قوانين التأمينات والمعاشات والعلاج بدلا من العمل محاسبا في مكتب استيراد وتصدير لم يصدر أو يستورد أي شيء منذ عشر سنوات عمل فيها جنبا إلى جنب مع سعيد الحداد. وكان يعرف أيضا أن سعيد ترك العمل بسبب حنقه الشديد على المدير ونائبه اللذين ظلا يماطلانه في صرف بدل علاج الأسنان الذي كلفه ما يزيد عن مائة وخمسين جنيها اقترض أكثر من نصفها وظل يسدده على دفعات حتى وقت قريب على الرغم من أن العقد ينص صراحة على صرف بدل العلاج بناء على الفواتير والايصالات والمستندات الدالة على ذلك. ومع أن «سعيد» كان يكبر عبدون بسنوات غير قليلة الا أن مدة العمل التي قضاها كل منهما مع الآخر حطمت الكثير من الحواجز، وزرعت بينهما ثقة وودا ومحبة، وكثيرا ما كان سعيد يصارحه بالعديد من التلاعبات المالية والقانونية في عمليات السمسرة والصفقات الوهمية للشركة مع الشركات الأخرى، ومع الجمارك والضرائب، واجبارهم اياه في كثير من الأحيان بتغطية كل هذه الأمور. وقبل الاستقالة بعدة أيام خرج سعيد من مكتب رئيسهما المباشر في غاية الضيق والانفعال والاحساس بالمهانة، وراح يخبط كفا بكف وبسمة حانقة مغتاظة تعلو شفتيه بين الحين والآخر أثناء حكيه لما دار..

تصور يا عبدون.. اتنين كيلو لحمة.. وكيلو ونص طماطم.. وخضار للسلطة.. وعشرين رغيف.. وتلاتة كيلو مكرونة اسباجيتي.. وعلبتين أمواس حلاقة.. والأنكى والأمر رز أونكل بينز للشغالة الأجنبية بنت الـ.... بذمتك وذينك الناس دي مش عاوزه ضرب الجزمة القديمة!.. وكل ده لأني رفضت التوقيع على اذن صرف خامات خرجت من المخازن.. لكن المشكلة ان مافيش خامات دخلت المخازن.. والمشكلة الأعوص ان مافيش مخازن من أصله.

***

قام في كسل ليطفىء التلفزيون الذي انقطع عنه الارسال منذ مدة لايعلمها. ظل يقطع الصالة الصغيرة ذهابا وايابا في قلق واضح، وبين الحين والآخر يتمتم ببعض الكلمات ثم يخبط كفا بكف ويهز رأسه. في نهاية الأمر تسلل بهدوء إلى غرفة الصغير ليقيس حرارته، وخرج بعدها والعرق يتصبب بغزارة من جبينه. اندس في الفراش إلى جوار النائمة، همس لها ببضع كلمات متحشرجة، ولما لم يجد ردا أعطاها ظهره وأغمض عينيه.

ظل يتقلب في فراشه والأفكار تروح وتجيء مراوغة تارة، ومراودة تارة أخرى. ولما ارتفع صراخ الصغير، نهضت الأم مفزوعة فأطاحت بالبطانية على الأرض مما دفع عبدون إلى مصمصة شفتيه تعجبا من غبائها، ومن الحظ العاثر الذي أوقعه في مثلها، ثم تمتم ببعض اللعنات على سعيد والمدير العام والرئيس المباشر والزمن الأغبر، ونهض متجها إلى المطبخ لعل كوب الشاي الثقيل يرتب أفكاره ويعجل بالعثور على موظف جديد بأوصاف ومتطلبات تلائم الرئيس.

فاجأته أنيسة والعرق ينضح من جبينه رغم نسمة ما بعد منتصف الليل الطرية، وكان دخان السجائر قد ملأ الشقة كلها. خاطبها ساهما:

- تعرفي حد يشتغل معانا بدل سعيد؟

- جرى ايه ياراجل.. مين سعيد دا الأول.. وبعدين أنا اعرف حد تاني منين.. دا أنا حتى مش عارفة انت بتشتغل ايه لغاية دلوقت؟!...

وخبطت كفا بكف عائدة إلى الصغير الذي زعق مرة أخرى وهي تتمتم في دهشة واستغراب:

- دا جنان ايه دا ياخواتي بعد نص الليل!....

سحب شهادة بكالوريوس العلوم من كومة الأوراق البالية المتربة على الأرض بين الكنبة الصغيرة والجدار. عاد إلى المطبخ بخطى بطيئة متأرجحة. نهض ليحكم اغلاق حنفية الحمام، ثم راح ينظر بحيادية وهدوء إلى اسمه المكتوب على الشهادة. ابتسم عندما وقعت عيناه على تخصصه. فجأه التفت إلى الأطباق المبعثرة المتراكمة، التي لم تغسل بعد، في الحوض المغطى بقشور الطماطم والبطاطس، ودار ببصره في دهشة على جدران المطبخ وعلب الشاي والسكر والملح والفلفل، ثم نظر إلى ليفة المواعين بتمعن شديد وابتسم. نهض فأطفأ النور واتجه إلى الصالة. دعك عينيه في تأفف وتمدد فوق الكنبة وهو لا يزال يمسك بالشهادة المبقعة في ملل واضح. وتلفت حوله باحثا عن شيء ما، ما ان وقعت عيناه على صفحة جريدة ممزقة بجوار الراديو حتى نهض ليلتقطها ويستلقي مرة ثانية على الكنبة. فردها بين يديه وراح يحركها أمام عينيه يمينا ويسارا، ثم قلبها وحاول قراءتها، ولما فشل في قراءة السطر الأول من اليسار إلى اليمين، لاحت على شفتيه ابتسامة باهتة غريبة وطوح بالورقة في ناحية وبالشهادة في ناحية أخرى، ثم أطفأ النور وعاد ليتمدد واضعا رجلا

وذراعه تحت رأسه.

***

نغره شيء في مؤخرة دماغه، وشيء آخر في حلقه..

داود عبدالشافي زميل الجامعة.. نفس الكلية ونفس التخصص، الذي ساءت أحواله في الفترة الأخيرة.. فهل تغير داود أم لايزال كما هو ابن ....؟ تخلى عن وساخاته وعلمته الأيام، أم لايزال يصطاد في الماء العكر؟.. هو الذي أفسد علينا انتخابات اتحاد الطلبة في السنة الثالثة. لا أعرف كيف فعل ذلك، واحتمال تعاونه مع أمن الكلية أمر مستبعد لأنه كان غبيا وثقيل الدم ومكروها من الطلبة، ومع ذلك فكنا متأكدين أنها فعلته وحده ولا أحد غيره. وهو الذي تعرف إلى ماجدة في السنة الرابعة، ومن جلسة واحدة معها ابتعدت بعدها عني وعن الجميع. ماذا قال لها تتركنا جميعا، وتتركني بعد أن ولد شيء ما بيننا لتظل معه حتى نهاية السنة؟ كيف أقنعها بكل مافيه من صفات بالخطوبة التي انفكت بعد شهر التخرج بدون أسباب؟..

.. داود عبدالشافي قدري وجاري ونصيبي ونقطة حياتي السوداء بعد التخرج. زدات صلعته اتساعا وضعف نظره الآن. لكن لماذا؟! فهو لا يقرأ ولا يكتب، يعيش حياته كما هى، سعيدا وراضيا، أو هكذا يبدو لي والا مافعل كل ذلك. جاءني بعد التخرج بعام.. لم يعترف بشيء، بل راح يشتم الجميع حتى ماجدة باعتبارهم خونة وأولاد كلب، وأكد أكثر من مرة أن الاشاعات هى سبب كل المصائب. أقنعني على نحو ما أن أجد له عملا معنا بالمدرسة، ولم يمر أسبوع واحد حتى ساءت علاقتي بالمدرس الأول، ثم بمدير المدرسة. كل ذلك بدون أسباب أو مقدمات ولا حتى عتاب. في الأسبوع الثاني تكونت مجموعات دروس خصوصية استبعدوني منها تماما واكتشفت في النهاية أن داود بالذات هو الذي يقوم على تنظيمها. وقبل أن أترك المدرسة دخلت عليّ مدرسة الرياضيات وبصقت في وجهي أمام المدرسين وخرجت بدون كلمة واحدة.

... داود عبدالشافي يزورني رغم كل ذلك، يبتسم لي ويسألني عن أحوالي. لم يقل لي أحد أنه قال عني شيئا، ولكنهم ينفضون عني لمجرد وجود داود، أو هكذا يبدو لي. الغريب في الأمر أن مدير المدرسة زارني في بيتي بعد تركي، أو فصلي من المدرسة لأسباب أجهلها حتى وقتنا هذا. حاول يومها الاعتذار بشتى السبل دون مبررات. والأغرب أن نفس مدرسة الرياضيات حاولت ذات مرة أن تبتسم لي وتستوقفني في لقاء عفوي عابر بالصدفة في الشارع. بعد فترة عرفت أنهم فصلوه، أو ترك هو المدرسة على حد تعبيره بسبب المدرسين الأوساخ الجشعين.

زارني مرة واحدة فقط بعد زواجي، وعندما سألت أنيسة عن انطباعها لم ترد، ولكنها بحلقت في وجهي بتفحص عجيب، حتى الآن لا أعرف تفسيرا لنظرتها هذه. ولم يكرر زيارته بعد ذلك رغم الحاحي الشكلي، ولم تذكره أنيسة اطلاقا بعد ذلك رغم رؤيتها له باستمرار في الحارة.

... داود عبدالشافي لا يحب العلاقات الكثيرة، ويعرف من أين تؤكل الكتف.. في الجامعة تعرف أول ما تعرف على سكرتيرة العميد بزجاجة عطر وايشارب، ثم ساعي العميد، وعاملة الشاي والقهوة. بعد ذلك تعرف على موظفي شؤون الطلبة والشؤون الاجتماعية. في المدرسة الثانوية التي عملنا فيها معا تقرب منذ اليوم الثاني إلى السعاة والعاملات، ثم

راح يتودد إلى المدير والمدرس الأول. وعندما شكوت له ما فعلته معي مدرسة الرياضيات نظر لي نظرة ساهمة لن انساها طوال حياتي، ولم يعقب. وفي اليوم التالي أثناء للمتي لأوراقي سمعت همسهما وضحكهما العالي. طوال عمله بعد ذلك في المدرسة لم يزرني. وعندما دعوته مرة اعتذر في شبه رفض، بل ضحك قائلا.. في المشمش. ولكنه جاءني بعدما فصلوه. جاء بعينين مسكينتين دامعتين وشارب متهدل على جانبي فمه. تكلم كثيرا، راح يحور ويدور ويختلق الأسباب والأعذار، لكنه لم يفسر لي شيئا، وكلما سألته عن أحد بالمدرسة سبه وذكر فيه مافي الخمر، حتى مدرسة الرياضيات اتضح أنها ....!.
نغزه شيء في القلب...

صارت أنيسة اللطيفة الوديعة ست بيت محترمة تعايرني بأمي وأختي، وتندب حظها المهبب الذي أوقعها في مثلي. أعرف أنها تحبني، وأعرف أنني لا أستطيع بدونها. ولكن المشاكل وقلة الحيلة، وقلة الأدب أقوى بكثير. فهل لداود علاقة بذلك؟ أية علاقة ولو من بعيد؟

... أنيسة أحلى بنت في كلية الآداب، وأحلى أم شفتها في حياتي.. لماذا أصبحت بهذا الشكل؟ ليس ذنب أبي أو أمي. هل عثرت على عمل محترم يكفينا ولم أتقدم اليه؟... أنت تعرفين ذلك جيدا، وتعرفين أنني لا أحبك فقط، ولكنني على استعداد لرمي عمري كله وراء ظهري من أجلك، ومن أجل أيمن - حلمنا بتاع زمان. لم أنسَ اختيارك لي أنا - بالذات. ولكن ماذا أفعل؟.. أراك يوميا في جلابية البيت مثل الخادمات، ولكنك في كل الأحوال لاتزالين أجمل بنت. تردين على الشتيمة بمثلها، بل بأوسخ منها، أعرف أن أبي وأمي ليسا أفضل من أبيك وأمك، وأعرف أنني قليل الأدب وسافل لأن ذلك لا يليق بي أو بك. لكن بالله عليك دبريني لأقلع عن اهانة نفسي واهانتك..

***

في الصباح أعد لنفسه افطارا سريعا، وصب لها شايا قدمه اليها في الفراش. بكت واعتذرت له، فقبّل يدها ومنعه كبرياؤه من الاعتذار. كانت عيناه متورمتين وثمة رغبة شديدة في الارتماء على صدرها الواسع الرحيب والبكاء بصوت عال.

قرر تقديم داود عبدالشافي إلى رئيسه في العمل. فمر في طريقه عليه وترك له ورقة من أجل الاتصال به قبل التاسعة. في الطريق راجع نفسه في قراره، ولكنه وجد أن داود في ضائقة، علاوة على أنه طلب منه راجيا، بحق الجيرة والزمالة والعيش والملح، أن يجد له عملا، أي عمل. وتذكر عندما ساعده داود مرة في نقل العفش من شقة إلى شقة. وأكد لنفسه أنه ربما يكون قد تغير.. فالسن والتجربة والحاجة تزيد الناس خبرة وتعقلا، أو أن هذه المساعدة البسيطة يمكنها أن تجبره على مراجعة نفسه، ان لم تدفعه إلى الاعتذار ولو حتى غير المباشر.

سأل الرجل بعد أن نحى مجلة رخيصة من يده، واكتست ملامحه برداء شفاف من الجدية:

- موثوق به؟ محترم؟ مهذب؟..

وفي شبه أمر أضاف:

- يقدر يبدأ من اليوم...

حضر داود بعد مكالمة تليفونية قصيرة وسريعة. كان أنيقا للغاية وابتسامة هادئة وقورة

متدلية على جانبي فمه تظلل نصف وجهه السفلي، ولاحظ عبدون أيضا تلك الانحناءة الخفيفة في كتفيه. استغرقت المقابلة مع رئيس القسم ونائب المدير العام دقائق مرت على عبدون في الخارج ساعات طويلة. خرج داود بابتسامة واسعة أكثر تدليا ووداعة، عانق عبدون وهمس في أذنه بآيات الجميل والعرفان والصداقة التي لن ينساها أبدا. جلس خلف مكتبه الجديد وراح يعدد الصفات الرائعة التي يتحلى بها رئيسهما المباشر الودود الطيب، وأكد أنه لن ينسى لعبدون هذا المعروف، ثم سأله بهمس:

- علاقتك جيدة معاه؟

وابتسم في تحفز وقلق وانتظار..

- نسبيا....

قالها عبدون ببساطة. فذابت الابتسامة على وجه داود وحلت محلها تكشيرة قلق وتوتر وثمة رنة عتاب في صوته:

- أقصد من ناحية الشغل...

ابتسم عبدون في ندم، وحملق في وجهه بدهشة وثمة ألم شديد ينغزه في قلبه ويكاد يدفعه إلى البكاء. ووجد أنه لا مفر من أن يشرح له في جمل متقطعة بأن علاقته بصاحب الشغل ما هي الا علاقة عمل خالية تماما من الأمور الشخصية وما هو شائع في المصالح والشركات الحكومية أو الخاصة من علاقات وسهر ونسوان وخدمات شخصية. وفي شبه تحذير خفي أشار له من بعيد لبعض الحوادث والأمور التي جرت مع المحاسب القديم.

بلل داود شفتيه الدقيقتين بلسانه، وبلع ريقه ثم ابتسم في دهشة مصطنعة قائلا:

- غريبة !...

وبلع ريقه ثانية بصوت مسموع، وقال مداعبا:

- لم تتغير يا عبدون... أوهام زمان مازالت في رأسك...

شعر عبدون بغصة ومرارة في حلقه، فانكفأ على الأوراق المبعثرة أمامه. دخل رئيسهما إلى المكتب فجأة، فهب داود واقفا والانحناءة في كتفيه تزداد وضوحا، وبسمة أكثر تدليا ووداعة على طرفي شفتيه وذقنه، بينما ظل عبدون جالسا في هدوء يتابع أوراقه المتناثرة.

قال الرجل متوجها إلى داود في ابتسامة خفيفة رغم ملامح الجدية:

- إذا احتجت لأي شيء الاستاذ عبدون موجود وعارف كل حاجة...

ونظر إلى عبدون مبتسما ثم واصل كلامه:

- وأرجو أن تمر على مكتبي بعد نهاية الشغل.

خيم صمت عميق على المكتب. وأخفى داود رأسه في ملف كبير أمامه، بينما زادت حدة الوجع في قلب عبدون وتذكر أنيسة وأيمن في البيت..

في صباح اليوم التالي ألقى داود التحية بشكل عابر وجلس منشغلا على مكتبه. بعد قليل دخل رئيسهما المباشر وعلى وجهه امارات الغيظ. وبحنق شديد راح يوبخ «عبدون» بسبب خطأ مطبعي في بعض المراسلات الصادرة في الأسبوع الماضي، ثم وجه اليه انذارا شديد اللهجة بسبب نسيانه أحد الملفات على المكتب بالأمس. وطوال الوقت كان داود واقفا في أدب شديد متدلي الابتسامة والكتفين، ونظرة دهشة ولوم تنبعث من عينيه المفتوحتين على آخرهما ناحية عبدون.

موسكو

اكتوبر ١٩٩٦م

كلمة افتتاح

أقصوصة ساخرة

للكاتب الأرميني:
• كارلوس يغيازاريان
• ترجمة: لوسي قصابيان

كانت صالة دار الثقافة في القرية، تعجُّ بالتلاميذ. وكنت قد كُلِّفتُ بأن أشرح لهم كيف يجب أن يتحملوا مسؤولية إدارة رعاية الأطفال. وكما أن لكلٍّ تجمع جماهيري، بمناسبة ما، طابعه الاحتفالي، كذلك كان لهذا التجمع جانبه الاحتفالي. كانت كلمة الافتتاح قد عهدت إلى رئيس مزرعة لتربية الماشية.

- أولادنا الأحباء! أزهار حياتنا العطرة! - وراح يلفظ الكلمات واحدة.. واحدة...

- لستُ، أستطيع أن، أشرح، لكم لماذا، لقّبتكم، بالأزهار العطرة، لأنني، لا أستطيع، أن أبدّد، الوقت الثمين، الذي، خصص لي، بلا جدوى الأصح، هو أنَّ، الحديث، عن ذلك، لاداعٍ له، لأنَّكم تعلمون، من، مادة علم النبات، أينَ، تنمو الأزهار، ولماذا؟ وكيفَ...

وليس مصادفة أنّنا، نغنّي، في حفلات العشاء الرسمية أو المآدب الخاصة أغنية الزهـ.ورر.... الزهوررر، أكثر، من أيّ أغنية أخرى، بغض، النظر، عن الأسعار، الخيالية

التي يضعها، بائعو الزهور - من أجل أرباحهم الخاصة - على الزهور البريئة. لكن عشّاق الزهور، سكتوا عن هذا، الظلم، بصمت المتعبدين، حبا بطبيعة الوطن.

وشددت سترة هذا الخطيب الذي جعجع بتفاهات لا طائل فيها بدلا من إلقاء كلمة الافتتاح. تنبه لحظة، ثم عاود الخطاب:

- ها، إذن، لقد اجتمعنا اليوم في هذا المكان كي نستمع إلى ضيفنا الجليل الذي شرفنا من العاصمة. أنتم تعلمون من دروس الجغرافيا ماذا تعني العاصمة. في العالم أجمع، ما من دولة، بغضِّ النظر عن وضعها السياسي والاجتماعي، ليس لها عاصمة. أذكر أنني وأترابي، عندما كُنّا في مثل سنكم، كنا نتصورُ العاصمة في مخيلتنا من خلال ما كنا نسمعه من أهالينا عنها أشياء كثيرة سمعناها وكأنما الصورة أمامي (اليوم). لا تظنوا أبدا أنني وأصحابي كنا لا نحب السفر في مجاهل المعرفة فمن الطبيعي أنه لم يكن في زماننا ذاك، وسائط نقل بين المدن. أذكر تماما كما اليوم كيف...

وجررت الخطيب من سترته مرة ثانية....

- ها، إذن إنّ هدف ضيفنا الجليل القادم من العاصمة هو أن يشرح لكم، كم هو ضروري وهام وكم هو عمل مسؤول هذا الذي اسمه إدارة رعاية الأطفال. فإذا لم تبنوا اليوم عمل رعاية الأطفال على أساسات عالية فإنني أؤكد لكم أنّ المياه سترتفع وتطفح وستغرق دفعة واحدة ماضحى أهلكم من أجله في الأرياف.

أولادنا الأحباء! لقد تم الآن، من أجلكم أنتم، خلق ظروف جيدة وملائمة، ما كنا أنا وأترابي نستطيع سوى أن نحلم بها.

وكما اليوم، أذكر كيف إني طلبت ذات مرة من جدتي المرحومة، أن تعهد لي، ولو لمدة أسبوع، برعاية جدي عنزتنا الوحيدة الرضيع، ولكن، جزاء لرغبتي المبدئية النبيلة، تناولت جدتي من طرف التنور مكنسة مسخمة ولذعت قفاي بقرمتها، وقالت لي: «انهبلت يا ولد؟، أتريد تحرمنا من عنزتنا الحلابة؟! أعميان؟ ما لنا غيرها!....»

ربما تفكرون كم كانت جدتي المرحومة قاسية...

لم تكن المرحومة كذلك على الاطلاق، وعلى سبيل المثال، فأنا أذكر كما اليوم، كيف أنها....

وجررت الخطيب من سُترته، لآخر مرة، بغضب باد....

صحيح أنه ترك جدته المرحومة ترتاح، لكنه عوضا عن هذا ظلَّ يتحدث لساعة كاملة، عن قطعان حمير الزرد في الموازمبيق، وكيف أنها لا تقدم أيَّ نفعٍ لسكان المنطقة.

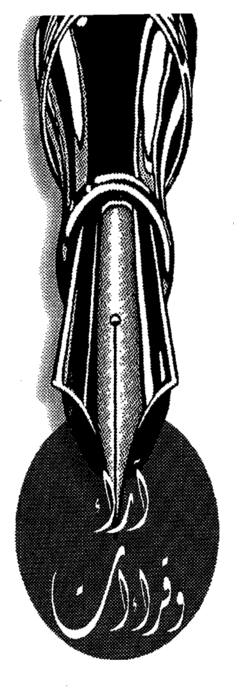
كان القسم الذي نفد صبره قد غادر القاعة، أما القسمُ الآخر من التلاميذ وقد كان صبورا، فكان نائما. وكي أنقذ الموقف، قفزتُ من مكاني بشكل غير متوقع، وصرختُ ملءَ حنجرتي:

- إنتباه! إنتباه!

أيها الحفل المحتشد! أعلن لكم اختتام الحفل المقام من أجل إدارة رعاية الأطفال.

استفاق النائمون وأخذوا يصيحون بفرحٍ مهللين: هوررا... وراحوا يتزاحمون وهم يخرجون. سألني رئيس المزرعة بأسف - لماذا استعجلتم؟ فبررت له موقفي قائلا: إنهم صغَار. لقد تعبوا! فتنهد عميقا: - ايه... مثلا، أذكر كما اليوم، عندما كنت أنا وأترابي في مثَل سنهم...

ورميتُ نفسي خارج القاعة فَزعا...


آراء
وقراءات

زمن الجوائز الأدبية

الخيط الفاصل بين التكريم.. والتشجيع

● محمود قاسم

هل تساءل أحد منا لماذا كل هذا الاهتمام بالجوائز الأدبية.. وماذا يعني كل هذا الكم الكبير من هذه الجوائز في كل أنحاء العالم؟

لاشك أننا نعيش عصر الجوائز الأدبية.. وإنه في كل عام، وفي أشهر محددة، يتهافت الناس على معرفة اسم الرواية الفائزة بجائزة من الجوائز المحلية أو العالمية باستثناء جائزة الملك فيصل العالمية التي لا تركز على رواية بل تقدم كل عام أكثر من شخصية قدمت فكرها وجهدها لخدمة الإنسانية، وربما يرجع ذلك الاهتمام إلى عدة أسباب يمكن أن نوجزها في مجموعة من النقاط.

يتمثل اهتمام الناس بالجوائز الأدبية في أنه:

برغم كل ما يقال عن سطوة وسائل الإعلام المرئية على الوسائل الأخرى كافة كالإذاعة والكتاب، فإن هناك ازدهارا ملحوظا في صناعة الكتاب من ناحية، والإبداع من ناحية أخرى.. يتمثل هذا التطور في ذلك الكم المطبوع من الإبداع الأدبي في أنحاء متفرقة من العالم، وخاصة في مجال الرواية.

وباعتبار أن البشر مخلوقات (شهريارية) يعشقون الروايات

والقصص الطويلة أكثر من غيرها من وسائل الإبداع. فإن الرواية هي الفن الأول في القرن العشرين. والرواية، على سبيل المثال، هي التي قامت بتغذية فن السينما، الفن الأكثر انتشارا في العالم الآن، بدمائه المخصبة. وتتمثل هذه التغذية في الحكاية والرواية في المقام الأول.

لذا، فإن المتابع للإصدارات اليومية والأسبوعية والشهرية والسنوية للروايات في بلد ما مثل إيطاليا وفرنسا، سوف يفاجأ بمثل هذا الكم الهائل من الروايات الجديدة. ومن بين هذه الروايات عدد لا بأس به لأدباء ينشرون لأول مرة.

ووسط هذا الكم، فإن القارىء لا يمكنه اختيار عدد من الروايات ليقرأها إلا من خلال مجموعة من المرشحات والمؤشرات من أهمها بالطبع الجوائز الأدبية من ناحية، ثم متابعة الكتابات النقدية المكتوبة عنها في عشرات المجلات والصحف، وما أكثرها، ومتابعة جداول خاصة بأعلى قوائم التوزيع، فضلا عن الإعلانات.

والرجوع إلى الجوائز الأدبية في الغرب يبين أن هناك موسمين متلازمين معا، الأول هو موسم النشر، ثم موسم الجوائز نفسها، بمعنى أنه مع موسم «العودة» من الإجازات والرجوع إلى الأعمال، خاصة في بداية سبتمبر من كل عام، فإن شهية الناس تتفتح للقراءة، عكس ما يحدث في العالم العربي، وفي هذه الفترة بالذات تتنافس دور النشر في إصدار أجمل ما لديها. وبعد أسابيع وفي شهر نوفمبر تتحول أروقة الأكاديميات والمؤسسات الثقافية إلى ساحة ساخنة لاختيار الروايات الفائزة لإعلانها على الناس.

وترتبط هذه الظاهرة أولا بمسألة تنشيط النشر. فلاشك أن دور النشر لا تكف طول العام عن الإصدار، لكن هذا هو موسم القراءة، فالناس تترك للأكاديميات أن تختار لها ما تقرأه، وعلى سبيل المثال فإن دولا مثل فرنسا تمنح ما لا يقل عن ثلاثمائة جائزة أدبية سنويا، منها عشر جوائز على الأقل في مركز الصدارة مثل جونكور، وانترالية ومدسيس وجائزة الأكاديمية وفيميينا. وطوال أسابيع، لا يكون هناك حديث سوى عن الروايات المرشحة للحصول على جائزة ما، ثم التصفيات الأولى، والتصفيات الثانية والنهائية، ثم الإعلان عن الرواية الفائزة أخيرا.

لعل هذا يعطي للمرء تصورا سهلا عن الكم الهائل من الروايات الداخلة في المنافسة. فلو أن كل مؤسسة ثقافية اختارت عشر روايات في المرة الأولى لتصفيتها، فلدينا على الأقل مائة رواية في هذه المؤسسات الهامة. ولاشك أن القارىء يجد نفسه أمام عشرين رواية على الأقل لمطالعتها في فترة الموسم.

إذن فالجوائز الأدبية مرتبطة الآن في المقام الأول بحالة تنشيط النشر، ولاشك أن هناك مجموعة من العوامل المعقدة التي يتلازم وجودها مع هذه الظاهرة، أهمها رغبة الناشر في أن تحصل الرواية التي أصدرها على جائزة مرموقة، فهذا سوف يجعله يحقق الكثير من حصيلة المبيعات، فبعد فوز رواية ما بجائزة أدبية، فإنها ترتفع إلى أعلى المبيعات لفترة غير قصيرة، لذا فإن دور النشر تتنافس فيما بينها من أجل الحصول على الجوائز.

لذا، فإن لكل ناشر رجاله الذين يؤدون، في المؤسسات الثقافية، دورا محسوسا من أجل فوزه بالجائزة، ومن الغريب أن أعضاء لجان التحكيم في هذه المؤسسات هم في الحقيقة مبدعون

ينشرون كتبهم لدى نفس الناشرين المتنافسين على أن تحصل كتبهم على الجوائز، هذا طبعا لا ينطبق على جائزة الملك فيصل العالمية، باعتبارها لا تقدم عملا بذاته ولا تؤثر فيها شهرة عمل أدبي أو شخص متقدم لها، وإنما لها معاييرها التي لا تحيد عنها أبدا من أجل الهدف الأساسي لها: المساهمة في خدمة الإنسانية.

وبالنسبة للجوائز الغربية لا يمكن أن تؤكد أن منح رواية «ما» جائزة أدبية يخلو تماما من بعض الأمور المشبوهة، فالجائزة تذهب في المقام الأول للناشر، ثم بالتالي إلى المؤلف الذي يحصل على نسبة طيبة من حصيلة المبيعات، أما قيمة الجائزة نفسها فهي لا تذكر، وهي في أغلب الأحيان من نوع التكريم المعنوي.

وهناك نوعان من الجوائز في العالم: الأول يمثل تقديرا لقيمة الكاتب، والنوع الثاني تقدير لإبداع منشور حديثا، أو ما يمكن تسميته تجاوزا بالتشجيعية، وهي تسمية خاطئة تماما، لكننا نستخدمها هنا للتفرقة بين النوعين، والنوع الأول قليل للغاية في أنحاء العالم، لكن شهرته أعرض ويتسم ان له قيمة مادية كبيرة قد تتناسب مع أهميتها، ولعل أشهر ثلاثة جوائز هي نوبل التي تمنحها أكاديمية السويد. ثم جائزة الملك فيصل العالمية التي تمنح في المملكة العربية السعودية، وجائزة الدولة التقديرية التي تمنح في مصر.

وهذه الجوائز تمنح مرة واحدة لكاتب عن عطائه الطويل. لذا فإن الذي يحصل عليها عادة هو كاتب متقدم في السن، قدم الكثير في عالم الإبداع، وقد تختلف جائزة نوبل قليلا في هذا المضمار، فبرغم أن وصية صاحبها ألفريد نوبل قد ركزت أن تمنح لرواية أو لإبداع منشور في نفس السنة، إلا أنها قد نحت منحى تقدير للكاتب على مر السنين، مع تركيز على عمل ما بعينه، فويليان جولدنج حصل على الجائزة من أجل روايته «سيد الذباب» وويليام فوكنر من أجل روايته «الصخب والعنف»، كما أنها منحت مرات كثيرة لأدباء وهم في سن صغيرة نسبيا. حيث حصل عليها كل من «سونيكا» و«ألبير كامي» و«يوسف برودسكي» وهم في منتصف العقد الرابع من العمر.

أما النوع الثاني من الجوائز فهو يمنح عن رواية نشرت في العام نفسه الذي تعلن فيه الجوائز، وهذه الجائزة تمنح للكاتب مرة واحدة فقط في حياته، إذ ليس من حقه أن يرشح لها مرة أخرى مهما كانت قيمة الرواية، لذا فإن الفرصة لا تأتي للكاتب سوى هذه المرة، وعليه أن يجرب حظه في أعوام أخرى للحصول على جوائز ثانية إذا كان في بلده العديد من الجوائز مثل بريطانيا وفرنسا، وعليه فإنه كثيرا ما يحصل على الجائزة كاتب جديد ربما ينشر لأول مرة، وهناك فرص كبيرة أمام الأدباء الشباب، كما أن هذه الجوائز تتعامل في المقام الأول مع الرواية، ومع الناشر قبل الكاتب.

وفي كل بلد هناك جائزة أكثر أهمية من الجوائز الأخرى كلها، وغالبا ما تحمل هذه الجوائز اسم كاتب معروف. مثل جائزة الأخوين «جونكور» في فرنسا. وجائزة الأديب «سرفانتس» في أسبانيا، والمسرحي «بوخنر» في ألمانيا، و«بوليتزر» في الولايات المتحدة، كما أن هناك جوائز أخرى مثل «بووكر» في المملكة المتحدة، و«مونديللو» في إيطاليا، و«شيللر» في سويسرا، ومثل هذه الجوائز غير موجودة تقريبا في العالم

الثالث إلا بقدر ضئيل، فجائزة الدولة التشجيعية في مصر لا تمنح سوى لمن يتقدم لها في فروع معينة، وتعلن بعد عامين من السنة التي تحمل اسمها على أكثر تقدير.

هذه الجوائز الغربية كما سبقت الإشارة، تمنح في المقام الأول للإبداع الروائي، ولأن الرواية هي الفن الأول المكتوب الآن في العالم. بينما تراجعت فنون أخرى كالمسرح والقصة القصيرة والشعر، وعلى سبيل المثال فإن جائزة نوبل تمنح إما لروائي أو لشاعر باعتبارها أكثر الجوائز تقليدية، أما بقية الجوائز التي ذكرنا بعضها - باستثناء جائزة الملك فيصل العالمية - فإنها تمنح فقط للروايات. وفي السنوات الأخيرة استحدثت فروع مختلفة كأن تمنح لروايات مترجمة، أي أنها تحاول أن تنتقل من المحلية إلى الاهتمام بالثقافات الأخرى. وفي بعض السنوات قد تمنح لإبداع شعري مثلما حدث عندما نالت الكاتبة أندريه شديد جائزة جونكور عن شعرها، لكن هذا الإعلان ما لبث أن طار أدراج الرياح بالمقارنة بالنجاح الذي حققته الرواية التي فازت بالجائزة في نفس العام.

وليست هناك جائزة واحدة من الجوائز الأدبية المعروفة - غير جائزة الملك فيصل العالمية - تمنح للقصة القصيرة أو للمجموعات القصصية فقد فاز بها الأديب يحيى حقي عن جهوده في القصة القصيرة عام ١٩٩٢. ولعل هذا قد شجع على ازدهار أكبر لفن الرواية. ولعل هذا يعكس أذواق الناس في القرن العشرين بصفة خاصة. فلاشك أن هذا قد أكد أن الرواية هي الفن الأول المكتوب في القرن العشرين وأن التي تصدرت الأزمنة الماضية كالشعر والمسرح قد انتقلت إلى الصفوف التالية.

وتمنح هذه الجوائز غالبا أكاديميات أدبية، بعضها قد يكون تابعا للدولة، أي أن رئيس الدولة هو الذي يقوم شخصيا بتسليم الجوائز، أو قد تتم دعوته من قبل الأكاديمية للقيام بهذا، إلا أن أغلب هذه الأكاديميات مؤسسات ثقافية خاصة لا تحتاج إلى تمويل مادي وتتمتع باستقلالية فأكاديمية استوكهولم تمنح جوائز مالية عالية تقدر بأكثر من مليوني دولار سنويا في الأفرع الخمسة التي تمنح فيها، ومن المفروض أن مثل هذه الأموال هي حصيلة الثروة التي تركها ألفريد نوبل وأرباحها والتي جاءت من تجارة البارود والدمار، وأراد صاحبها أن يكفر بها عن ذنوبه فوهب أرباح ثروته لمن يقدم خدمات إنسانية.

أما جائزة الدولة في مصر - مثلا - فإنها تمنح من ميزانية الحكومة. وجائزة الملك فيصل العالمية تقدم جوائزها من ريع خيري لمن تقدم باسمه - جلالة الملك فيصل - استمرارا لدوره الإنساني في خدمة الإنسانية، وتقدم مبلغا ماديا لكل فائز قيمته ٣٥٠ ألف ريال سعودي إلا أن أغلب الجوائز الأدبية العالمية التي سبق ذكرها تمنح من قبل أكاديميات، لكن قيمتها المالية لا تكاد تذكر. ففي فرنسا، مثلا ليس للجوائز مردود مادي، باستثناء الجائزة التي تمنحها الأكاديمية الفرنسية، بل إن قيمة جائزة منها لا تتعدى أن تكون دعوة على العشاء للكاتب الفائز يحضر الحفل الصغير الأدباء أعضاء الأكاديمية.

وهناك مؤسسات ثقافية تلعب هذا الدور، مثل إدارة المكتبات في فرنسا. وهناك جائزة في إيطاليا هي مئتا نسخة يحصل عليها الكاتب ليوزعها حسب مشيئته.

ولكن هذا لا يلغي أن الكثير من الجوائز مرتبط بالقيمة المالية مهما ارتفعت أو انخفضت، وتعتبر جائزة سرفانتس التي تمنح في مدريد للأدب المكتوب بالأسبانية سواء في داخل أسبانيا أو أمريكا اللاتينية أعلى الجوائز هناك قيمة مالية. أما جائزة بوليتزر فلا تتعدى الخمسمائة دولار، أي بما يعادل ثمن بيع مائة نسخة على أكثر تقدير.

يهمنا الآن أن نلقي بعض الأضواء على أبرز الجوائز الأدبية العالمية والتأكيد على قيمتها، وإذا اخترنا أن نبدأ بجائزة نوبل فلأنها بالطبع أكثر الجوائز شهرة، وهي برغم أن عمرها يتجاوز تسعة عقود إلا أن جائزة واحدة لم تتفوق عليها حتى الآن في الشهرة، فهي تمنح للكاتب لقيمته بصرف النظر عن وطنه وجنسيته، أو هكذا كتب ألفرد نوبل في وصيته، لكن لاشك أن هناك اعتبارات دخلت عليها فجعلت الكثير من الشبهات تلتصق بها.

وقد منحت الجائزة لأول مرة في عام ١٩٠١م للشاعر الفرنسي سولي برودوم، وهو كاتب مجهول حتى لدى الفرنسيين أنفسهم، كما منحت مرات للكثيرين المغمورين، كما حصل عليها الكثير من المشاهير مثل جان بول سارتر وألبير كامي وأرنست هيمنجواي وطاغور وماركيز، وفي الوقت نفسه الذي تجاوزت فيه مبدعين متميزين من طراز تولستوي وجويس وبروست، فإنها قد أعطت اسمها لأدباء أقل أهمية مثل يوسف برودسكي وثيلا وفردريك مسترال، وفي السنوات الأخيرة حصل عليها أدباء يهود كثيرون كمحاولة لتكفير الثقافة الغربية عما لحق بأبناء جنسهم من معاناة أثناء الحرب بصرف النظر عن أهمية هؤلاء الأدباء الإبداعية.

وجائزة نوبل تمنح للروائيين والشعراء ومنحت لبعض كتاب المسرح مثل يوجين أونيل، وفي حالات قليلة منحت للفلاسفة مثل برجسون وبرتراند راسل، كما كرمت السياسي ونستون تشرشل عن روايات كتبها، واعتبرت الجائزة بمنزلة تكريم للثقافة الغربية فلم تمنح للثقافة الآسيوية إلا مرتين، كما منحت لأفريقيا أخيرا ثلاث مرات، ولكنها منحت عشرات المرات في أوروبا والولايات المتحدة وأمريكا اللاتينية، وحصل عليها الأدباء السوفييت المنشقون عددا من المرات.

وقد حظيت بقدر من المتابعة لم تحظ بمثله أي جائزة أخرى. ويمكن للباحث أو القارىء أن يلحظ الكم الهائل من المتابعة الصحفية والنقدية لجائزة نوبل ابتداء من منتصف شهر تشرين الأول (اكتوبر) كل عام وطوال شهرين، حيث يتم إعلان اسم الفائز في الأسبوع الثاني أو الثالث من شهر اكتوبر، ويستلم الكاتب قيمة جائزته في حفل تقيمه الأكاديمية في العاشر من كانون الأول (ديسمبر) وهو تاريخ رحيل ألفريد نوبل عام ١٨٩٦م، وفي هذا الحفل يلقي الكاتب الفائز كلمة موجهة إلى العالم كله تعكس فكره ورؤيته للعالم المعاصر ومشكلاته.

وتعد جائزة الملك فيصل العالمية من أهم الجوائز في منطقة الخليج العربي، فقد تعدت الإقليمية منذ تأسيسها إلى الأفق الإنساني الأرحب ليس بقيمتها المادية فقط (١٧٥٠,٨٨٨ ريالا سعوديا) موزعة على خمسة فروع (خدمة الإسلام/ الدراسات الإسلامية/ الأدب العربي/ الطب/ العلوم) بالإضافة إلى قطعة (ميدالية ذهبية، وشهادة (براءة تحمل اسم الفائز وملخصا للعمل الذي أهله للجائزة، بل لأهدافها الخيرة التي انطلقت

من المنطلقات التي كان يعمل لها الملك فيصل بن عبد العزيز - يرحمه الله - والتي جاهد في سبيلها والبقاء عليها، حيث أقيمت مؤسسة الملك فيصل الخيرية التي تدعم الخير وتدعو إليه وتسهم في البناء ولا تبخل بالعطاء.. فهذه الجائزة تأتي عملا بالمبادىء الإنسانية، والقيم النبيلة التي دعا إليها الدين الإسلامي فأهداف هذه الجائزة الإسهام في تقدم البشرية وتأصيل المثل والقيم الإسلامية في الحياة الاجتماعية وإبرازها للعالم، والعمل على خدمة الإسلام والمسلمين في المجالات الفكرية والعلمية والعملية.

فجائزة الملك فيصل احتلت مكانها في العالم لعدم عنصريتها، ولحيدتها، ولجدتها، ولشموليتها وتغطيتها مجالات الفكر الإنساني، ولم يثر حولها لغط كما أثير حول أشهر الجوائز العالمية التي تملأ الإعلام ضجيجا برغم تحيزها في بعض الأحايين - نوبل - وإعطائها في أحايين أخرى طبقا لمعايير سياسية ورفض بعض المفكرين تسلمها.

ولعل في جنسيات الذين حصلوا عليها، وتنوعهم، وما قدموه للفكر الإنساني أكبر دليل على حيادية هذه الجائزة - جائزة الملك فيصل العالمية - ومكانتها التي تزداد رسوخا على مدى السنوات برغم تغافل الإعلام العالمي عنها.

أما في فرنسا فإن جائزة جونكور تعتبر أهم جائزة أدبية في غرب أوروبا على الإطلاق وغالبا فإن الإعلان عنها تلازمه حملة إعلامية ضخمة، والرواية الفائزة بهذه الجائزة دائما تتصدر المبيعات لأسابيع طويلة، وهذه سمة لا تحدث أبدا للروايات الفائزة ببقية الجوائز.

وهذه الجائزة تحمل اسم الأخوين جونكور، وهما من أعمدة رجال الصحافة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقد أنشئت الجائزة بوصية من آدمون جونكور (المتوفي في عام ١٨٩٦) تخليدا لذكرى شقيقه جول (المتوفي عام ١٨٧٠). ومنحت لأول مرة عام ١٩٠٣، وكانت قيمتها في الأصل خمسة آلاف فرنك ذهبي، إلا أنها أصبحت فيما بعد خمسين فرنكا فقط، والمفروض أنها جائزة لمكافأة مؤلف شاب، ولكنها كثيرا ما منحت لأدباء تخطوا السبعين وحققوا الكثير من الشهرة، ويتم توزيع الجائزة خلال غداء في مطعم «دوران» في باريس، وصاحب المطعم هو الذي يدعو لجنة التحكيم الذين لا يدفعون سوى الاكراميات.

وأعضاء لجنة التحكيم هم غالبا من أدباء سبق لهم الحصول على الجائزة، وغالبا ما تستغرق عملية اختيار الكتاب الفائز وقتا طويلا، حيث تتم التصفيات بين كل الروايات الصادرة في العام نفسه، لدرجة أن الأمر احتاج في عام ١٩١٣ إلى الاقتراع إحدى عشرة مرة.

وغالبا ما يكون لرئيس اللجنة صوتان عند الاقتراع في حالة تعادل الأصوات.

ومن أشهر من فازوا بالجائزة هنري ترويا، وأندريه مالرو، ومارسيل بروست، ومرجريت دوراس، وهم كما نرى أدباء فرنسيون تجاهلتهم جائزة نوبل، أما أشهر الأعضاء السابقين في اللجنة فقد كان هناك الأديبة كوليت، والشاعر أراجون، والمؤلف المسرحي ساشا جيتاري. أما أشهر الأعضاء الحاليين فهناك ميشيل تورنييه، وفرانسواز ماليه جوريس، وهيرفيه بازان، وقد منحت لشبان عددا من المرات كان آخرهم جان رووه (٣٨ عاما) عام

١٩٩٠م عن روايته الأولى (ساحات الشرف)، كما منحت للكاتب المغربي الطاهر بن جلون عن روايته «ليلة القدر» عام ١٩٨٧م، والكاتب اللبناني أمين معلوف عن روايته «صخرة طانيوس» عام ١٩٩٣.

وهناك طرائف تتعلق بإعلان اسم الفائز حدثت في السنوات الأخيرة، ففي عام ١٩٧٥م حبس الكاتب جاك تيولوي الذي ألقى بزجاجة غاز حارق في بيت الكاتبة فرانسواز ماليه جوريس، وفي عام ١٩٧٧م وفي أثناء إعلان النتيجة رمى أحد المعترضين على النتيجة عضو اللجنة الذي أعلنها بكعكة أصابت وجهه، كما رش آخر الأديب ميشيل تورنييه بمادة «الكاتشب» التي تضاف إلى اللحم المشوي لتحسين مذاقه، وفي عام ١٩٨٣ م اكتشفت أجهزة تسجيل صوت مخبأة تحت المائدة التي كانت تجري تحتها المداولة.

وقد منحت هذه الجائزة للروايات المنشورة في دار «جاليمار» ثمان وعشرين مرة. وهي الدار التي حصلت على أعلى الجوائز في فرنسا في القرن العشرين.

لعل أشهر وأهم جائزة في الولايات المتحدة هي «بوليتزر» وهي تمنح في عدة أفرع سنويا: لرواية تعالج الحياة الأمريكية المنشورة في نفس العام، وأيضا لمسرحية حديثة النشر، كما تمنح أحيانا للصحفيين الذين قدموا خدمة عامة، كما تمنح للشعر والموسيقى وكتب التاريخ.

وبوليتزر هو اسم صحفي مجري عاش بين عامي ١٨٤٧م و١٩١١م، هاجر إلى الولايات المتحدة وهو في الثامنة عشرة من عمره، وفي عام ١٨٦٨م استطاع أن يشتري صحيفتين من صحف مدينة «سان لويس» وأدمجهما في صحيفة واحدة، وفي عام ١٨٨٣م اشترى صحيفة «عالم نيويورك»، ثم أسس صحيفة «عالم مساء نيويورك» عام ١٨٨٧م، وقد شارك في الحرب الأهلية إلى جانب الشماليين، وأسس مدرسة للصحافة في نيويورك بجامعة كولومبيا. كما تبرع بمبلغ كبير تدفع منه قيمة جوائز «بوليتزر» السنوية ابتداء من عام ١٩١٧.

وقد فاز بجائزة الرواية أغلب الأدباء الذين حصلوا فيما بعد على جوائز نوبل - عكس ما حدث في فرنسا - مثل اسنكليز لويس (١٩٢٦م) وجون شتاينبك (١٩٤٠م)، وارنست هيمنجواي (١٩٥٣)، وفاز بها وليام فوكنر وجون ابدايك مرتين، كما فازت بها بيرل بك ثم مرجريت ميتشيل، وفي السنوات الأخيرة حصل على الجائزة ويليام ستايرون (١٩٧٩م)، وآن تيللر (١٩٨٩م) وجون إيدايك (١٩٩٠م).

وفي مجال المسرح حصل عليها أيضا أشهر أدباء الدراما مثل يوجين أونيل (٣ مرات) وثورنتون وايلدر (مرتين)، كما فاز بها تينسي ويليامز وآرثر ميللر وادوار الي.

وقيمة جائزة بوليتزر عبارة عن ألف دولار في كل الفروع التي تمنح فيها، فهي تمنح غالبا في مجال الصحافة لأحد عشر فرعا على الأقل.

وحينما نذكر جائزة بوليتزر فهذا لا يعني أبدا أنها الجائزة الوحيدة في الولايات المتحدة، بل هناك جوائز أخرى تنافسها في القيمة المالية مثل جائزة «بنكروفت» (٤٠٠٠ دولار) وجائزة ابنجدون (٥٠٠٠ دولار) كما أن هناك جوائز نوعية مثل جائزة «أدب الخيال العلمي» وجائزة باسم الأديب ادجار آلن

بو تمنح لروايات الغموض والإثارة.

وتعتبر جائزة «بووكر» أشهر وأهم جائزة في بريطانيا، وبرغم ذلك فهي جائزة حديثة نسبيا، حيث تم منحها لأول مرة عام ١٩٦٩م، وقيمتها المالية تصل إلى عشرة آلاف جنيه استرليني، تحصل عليها أحسن رواية صدرت خلال العام نفسه، والجهة التي تشرف عليها هي «جمعية الكتاب الوطنية» ورغم أهميتها إلا أنها لم تمنح لكاتب مشهور سوى للأديبة نادين جورديمر عام ١٩٧٤م عن روايتها «صاحب الحيازة»، كما منحت في العام الماضي لأديب أفريقي شاب، وهي بذلك تمنح بشكل عام للأدب المكتوب باللغة الانجليزية بغض النظر عن جنسية الكاتب باعتبار ان المملكة المتحدة هي مركز دول الكومنولث.

وهناك مجموعة محدودة من الجوائز الأدبية في بريطانيا لا يتعدى.. عددها أصابع اليد الواحدة، وهي حديثة العهد أيضا مما يؤكد أن بريطانيا لم تعط هذا الموضوع ما يتناسب وأهميته، وتعد بذلك أقل دول أوروبا اهتماما بموضوع الجوائز الأدبية، ومن أهم هذه الجوائز واحدة تحمل اسم الأديبة «و. هـ. سميث» وقيمتها ألف جنيه استرليني، وهي أقرب في نوعيتها للجوائز التقديرية، وهناك جائزة أخرى تمنح باسم «جيمس تيل بلاك» لأحسن سيرة ذاتية.

على أن ألمانيا وإيطاليا تجيئان في مركز الصدارة من حيث اهتمام كل منهما بالجوائز الأدبية بعد فرنسا، وتتفاوت قيمة هذه الجوائز التي تقترب من الخمسين. سواء من حيث أهميتها أو قيمتها المادية. فأعلاها قيمة مالية هي «ارنوشميث» التي تمنح كل سنتين أو ثلاث سنوات، وقيمتها خمسون ألف مارك أما أكثرها قيمة أدبية فتحمل اسم الأديب «بوشنر» وقيمتها عشرون ألف مارك.

وأغلب الجوائز الأدبية في ألمانيا تمنح في الأقاليم والمقاطعات، والكثير منها يحمل أسماء أدباء ألمانيا المشاهير مثل الروائيين «هيرمان هيسه» و«توماس مان» وهما من الحاصلين على جائزة نوبل، وهناك جوائز بأسماء الشعراء «فون كلايست» و«ريلكه»، وهي بالطبع تمنح للشعراء، وهناك الكثير من المدن تمنح جوائز أدبية باسم المجالس المحلية مثل «وست فاليا» و«كولونيا» و«ريتاني».

وهذه الجوائز مخصصة من أجل الأدب المكتوب بالألمانية داخل الأرض الألمانية ذاتها، وحتى الآن فإن أمور هذه الجوائز لم تتغير بعد الوحدة الأخيرة بين شطري ألمانيا، وهناك جائزة واحدة في الترجمة الأدبية تمنح مرتين في السنة، وقيمتها عشرة آلاف مارك وتحمل اسم المترجم المعروف هلموت برايم.

أما إيطاليا فإن عمر الجوائز الأدبية فيها قريب نسبيا قياسا إلى أعمار الجوائز في فرنسا، فمن أقدم هذه الجوائز «ستريجا» وقد منحت لأول مرة عام ١٩٤٧م، إلا أن أهم هذه الجوائز هي «فياريجو» التي تعتبر الأقدم، فقد أنشئت عام ١٩٣٩م، وتمنح في ثلاثة فروع، وقيمة كل منها خمسة ملايين لير، ومنها جائزة دولية لكاتب أجنبي، لكن جائزة «مونديللو» قد حظيت بشهرة أكبر في السنوات الأخيرة بعد أن حصل عليها أدباء مشاهير مثل الكاتبة السمورنتية عام ١٩٨٤م عن روايتها «تاريخ»، ومن أطرف الجوائز «بنكاريللا» التي أنشئت عام ١٩٥٢م وتمنح لعمل لقي نجاحا باهرا في العام السابق. وتتمثل قيمة

الجائزة في قيام المؤسسة الثقافية التي تمنحها بشراء ألفي نسخة من العمل المنشور على الأقل.

وتهمنا الإشارة إلى أن جوائز معارض الكتب في كل من ألمانيا وإيطاليا في السنوات الأخيرة بدأت في التفوق على بقية الجوائز المحلية مثل جائزة معرض فرانكفورت التي حصل عليها الشاعر المكسيكي أوكتافيو باث، والأديب خورخيه لويس بورخيس. وأيضا معرض بولونيا لكتب الأطفال.

وفي الاتحاد السوفييتي - سابقا - كانت جائزة لينين أهم جائزة تمنح في فروع عديدة وقد تغير اسمها من جائزة «ستالين» إلى نفس اسمها الذي اختفى في السنوات الأخيرة، وكانت قيمة كل منهما ٧٥٠٠٠ روبل تمنح لاثني عشر عالما وثلاثة عشر تقنيا وثمانية أدباء وفنانين، وهي أقرب إلى الجوائز التقديرية للفنان والعالم منها لتشجيع أحد الأعمال المميزة الصادرة في نفس السنة لإعلان الجائزة.

تلك لمحة من هذا العالم الرحب الواسع، عالم الجوائز الأدبية الذي أصبح ظاهرة ملحوظة في عالم الأدب المعاصر، وكما لاحظنا فإن أهم ظواهر القرن العشرين باستثناء جائزة الملك فيصل العالمية هي منح الجوائز بهذا القدر للروايات والفنون الأدبية الأخرى، ولعل ازدهار الصحافة قد ساعد على انتشار هذه الظاهرة التي تتضخم يوما وراء آخر حتى أصبحت أهم السمات.. المرتبطة بالإبداع طوال القرن العشرين.

مهنة الكاتب وانعكاسها في ابداعه

• بقلم: حسين عيد

هل هناك ثمة علاقة بين (مهنة) الكاتب وما (يبدع) من أعمال؟!

ما أبعاد تلك العلاقة بين (الواقع) الذي يعمل به الكاتب وما (ينتجه) من أعمال؟!

وما هو اتجاه (تطور) هذه العلاقة؟!

هذه عينة من بعض الأسئلة التي قد تراود القارئ، بعد الانتهاء من قراءة أي عمل أدبي، وتثير فضوله، في محاولة للاقتراب من عالم الابداع، ذلك المجهول الذي تحيط به الكثير من علامات الاستفهام ويظلله الغموض!

ولعل ظهور مجموعات قصص أبو المعاطي أبو النجا السبع في مجلدين ضمن «الأعمال الكاملة» التي أصدرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب خلال عامي 92، 1993، يتيح الفرصة للغوص في عالم هذا الأديب، في محاولة للبحث عن إجابة شافية لتلك الأسئلة المثارة، فمن المعروف أن أبو المعاطي أبو النجا قد حصل على ليسانس دار العلوم عام 1956، وحصل على دبلوم التربية من كلية التربية بجامعة عين شمس عام 1957، وهو الذي يؤهل الحاصلين عليه للانخراط في مهنة (التدريس)، حيث عمل - فعلا - (مدرسا) في المدارس الاعدادية للبنات بوزارة التربية والتعليم، منتقلا بين مدارس المنصورة والقاهرة، وذلك خلال الفترة من عام 1958 حتى عام 1961.

تأثير المهنة:

نشر أبو المعاطي أبو النجا في

مجموعاته القصصية السبع 59 قصة قصيرة، جاءت مهنة الشخصية الرئيسية في ست منها (مدرسا). أي أن مهنة (التدريس) مثّلت من مجمل انتاجه القصصي المنشور نسبة 10٪ تقريبا، وهو ما يعني - ابتداء - أن عمله بالتدريس، وأن استمر في بداية حياته العملية لمدة ثلاث سنوات فقط، إلا أنه شكل جزءا من خبراته الحياتية التي انعكست عمليا في ابداعه، حين مثلت عشر نتاجه القصصي.

فإذا تعمقنا النظر في رحلة ابداعه في هذا السياق، فسنجده قد مر بمرحلتين متعاقبتين مرتبطتين اشد الارتباط، هما: مرحلة الملاحظة الجزئية، ويمثلها قصتان هما «في الطابور»، و «خروج عن الموضوع»، وهما من مجموعة «فتاة في المدينة» (1961)، ومرحلة ثانية هي مرحلة التجربة الكاملة ويمثلها قصتان هما: «الابتسامة الغامضة» و «الأسلاك الشائكة» وهما من مجموعة «الابتسامة الغامضة» (1963).

ويبقى قصتان من القصص يمكن استبعادهما من الالتحام برحلته محل الدراسة، لأن أبو المعاطي أبو النجا لجأ في الأولى - وهي قصة «هذه المرأة» من مجموعة «مهمة غير عادية» (1980) - إلى جعل بطلها (مدرسا) لفترة محددة في بداية حياته الوظيفية في مدرسة ثانوية للبنات، ومن خلال اتصال تلفوني في مفتتح القصة وبعد مضي خمسة عشر عاما يتم اتصال تلفوني من إحدى طالباته التي كان له معها علاقة حب بريئة تنكر لها في وقتها، فاختار المهنة - هنا - اختيار (فني) املته ضرورات فنية فجاء مناسبا لعلاقة مستعادة بين مدرس وإحدى طالباته، وربما (اوحى) عمله السابق بها، لكن (جوهر) موضوع القصة لم يكن نتاج خبرة بمهنة التدريس حتى يمكن ادراجها في سياق رحلته تلك، كما أنه من المعروف أن فترة عمل أبو المعاطي أبو النجا قد انقضت وهو يدرس في مدارس البنات الاعدادية فقط ولم يدرس في أي من المدارس الثانوية للبنات.

كما تحكي قصة «واحد منهم» - مجموعة «الزعيم» (1982) - حكاية (مدرس) هو الاستاذ خليل، الوافد الجديد من أجل العمل في الكويت، ولقاؤه مع الاستاذ «بهيج» الذي يساعده على التأقلم مع مناخ (الاغتراب). مهنة بطل القصة من هذا المنطلق لم تكن إلا ذريعة تلمسها الكاتب للولوج إلى تجربة الاغتراب وكان يمكن احلال أي مهنة أخرى محلها!

مرحلة الملاحظة الجزئية:

انتج أبو المعاطي في هذه المرحلة قصتين هما «في الطابور» و «خروج عن الموضوع» وهما من مجموعة «فتاة في المدينة» (1961). فإذا تذكرنا أنه قد مارس مهنة التدريس خلال الفترة من عام 1958 حتى 1961، فلعل هذا يدلل على أنه ابدعهما خلال فترة عمله، زمن الكتابة هو بداية زمن التجربة، وهو ما يعني وقوع الكاتب تحت سطوة معايشة تجربة التدريس واكتساب خبراتها، ولأن التجربة لا تكتمل بعد، فإذا شاء الفنان أن يكتب عنها فإنه يقع تحت تأثير (الملاحظة) الجزئية، المباشرة غالبا، التي تزدحم بالتفاصيل وتميل إلى الاطناب.

في قصة «في الطابور» بطل القصة

(مدرس) جاء مبكرا إلى قسم بوليس روض الفرج، ليجد له مكانا «في الطابور الذي يضم العشرات ممن يجددون بطاقاتهم الشخصية» (ولعل القصة مستوحاة من تجربة فعلية عاشها الكاتب). وتجرى له أحداث في الانتظار - ليس هذا مجال الحديث عنها - وإن كان ما يهمنا منها هو متابعة الراوي المدرس (الطابور) أحداث من الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين السابعة والخامسة عشرة ويخرجون من الحجز تباعا إثر نداء الجاويش على اسمائهم «كان الطابور يقف في نظام تام وذراع كل صبي مشتبكة في ذراع الصبي الذي يجاوره. وفي تلك اللحظة صدر عن الجاويش صوت لم أفهمه تماما، ولكن يبدو أن الأولاد يفهمون كل ما يصدر عن الجاويش فجلسوا القرفصاء جميعا دون أن يختل نظامهم»، فيستدعي هذا المشهد مشهدا مثيلا لاحظه الراوي كثيرا من خلال مهنته كمدرس «ولا أدري» ما الذي جعلني اذكر في تلك اللحظة طابور التلاميذ في فناء المدرسة. كان الشيء الغريب الذي أثارني هو الهدوء الذي يسيطر على طابور الأولاد»، فيحاول أن يتفهمه بأن يضعه على بساط خبرات حياته المكتسبة منذ طفولته وإن حاول أن يغلفها بضمير جمعي، ترجيحا كرأيه بمشاركة الآخرين معه بدا لي واضحا أنه من أصعب الأمور على الأولاد في تلك السن أن يقفوا في هدوء فقد كنا ونحن تلاميذ نكره الطابور جدا لأننا كنا فيه مطالبين بهذا الهدوء الذي لا نطيقه».

هنا يبدو واضحا غلبة عنصر (الملاحظة) على هذا الجزء من المعالجة التي تعتمد أساسا على التناول (المباشر) للمرئى في الواقع (الخارجي)، وإن وضح أن الموقف قد (أثاره)، هذه الاثارة هي نقطة البدء والمنطلق أو هي البذرة لاثارة مخيلة الفنان، حتى يتبع ويتفحص هذا الأمر في معمل فنه، وهو ما سيونع - فعلا - في المرحلة التالية نتاجا شهيا!.

في قصة «خروج عن الموضوع» بدت الاستفادة من معايشة مهنة (التدريس) أكثر سطوعا، بل يكاد يكون بطل القصة هو أبو المعاطي أبو النجا نفسه، حين نتابع الاستاذ حسين مدرس اللغة العربية في مدرسة اعدادية للبنات - نفس مهنة أبو المعاطي - وهو يصحح كراسات (تعبير) التلميذات، وهو في أشد درجات الاستياء لجنوح البنات إلى «الخروج عن الموضوع» رغم أن الموضوع سهل محدد. ونتابعه وهو يستعرض كراسات أربع تلميذات، وبمجرد أن يقرأ الاسم يستدعى خياله شخصية صاحبته بكل ما يرتبط بها من تفاصيل وما يتداعى حوله من أفكار أو خبرات مكتسبة، العلاقة بين الملامح والذكاء أو مجاملة المعلمين للاذكياء وتحمل سخفهم لأنهم العامل الوحيد الذي يجعل المدرس يطيق مهنته، وحين يبلغ سأمه مداه ينحى الكراسات جانبا، ليكتب ردا على خطاب صديقه الذي أرسله منذ أسبوعين، فإذا به في ردّه يجنح بعيدا عن الموضوع، مستعيدا ذكرياته معه، مفضفضا عن مكنون صدره له.

نحن هنا إزاء (ملاحظة) مباشرة مستمدة من عالم (التدريس) المعاش وهو خروج التلاميذ - في موضوع (التعبير الموجه) - بعيدا عن الموضوع، والمدرس وإن كان ينتقد هذا التصرف، إلا أنه يقع فيه!.

وهنا - أيضا - (اثار) موضوع (التعبير الموجه) مخيلة الفنان، واحتضنه في أعماقه، فترة حمل مناسبة، خلال مرحلة معايشة التدريس وبعد انقضائها بفترة، حتى تبلورت واكتملت ملامحها، في مرحلة تالية ناضجة بديعة البناء والتكوين!

مرحلة التجربة الكاملة:

انتج أبو المعاطي أبو النجا في هذه المرحلة قصتين هما «الابتسامة الغامضة» و «الأسلاك الشائكة» وهما من مجموعة «الابتسامة الغامضة» التي أصدرها عام 1963. وهو ما يعني أنه كتبهما في الفترة ما بعد عام 1961 (تاريخ صدور مجموعته الأولى «فتاة في المدينة») وعام 1963 (تاريخ صدور هذه المجموعة).

فإذا وضعنا في اعتبارنا فترة اشتغاله بالتدريس بين عامي 1958 و 1961، فإننا نستنتج أنه ابدعهما بعد انقضاء تجربة التدريس بفترة. زمن الكتابة - اذن - زمن لاحق لزمن التجربة. حيث يفصل بين المعايشة والابداع فترة زمنية، وهو ما يساعد على استيعاب التجربة وترسّخها في وجدان الكاتب حتى تغدو جزءا من عالمه الداخلي ومن رؤاه للعالم والكون من حوله، حتى إذا ما اتيحت لها الفرصة كي تولد بعد فترة الاحتضان والحمل المناسبة، فإنها تولد ناضجة مكتملة الملامح، يظهر فيها نتاج خبرات متراكمة، تتسم بالنظرة الكلية والخروج من الجزء إلى الكل ومن الخاص إلى العام، وتتبدى فيها خلاصة تجربة المبدع، ويكون الناتج - دائما - أكبر وأوسع بكثير من التجربة ذاتها.

وكما رأينا، فإن هناك موضوعين رئيسيين استثارا مخيلة أبو المعاطي أبو النجا خلال معايشته لتجربة التدريس، وهما: العلاقة الكامنة وراء (انضباط) طابور الصغار، وخروج التلميذات عن موضوع (تعبير) محدد، هذان الموضوعان اختمرا في مخيلته الابداعية وانصهرا في اتونها وتبلورا (فنيا) فابدعا - أو اينعا - شكلا أدبيا مبتكرا جديدا، في تنويعتين أو قصتين مكتملتي البناء، رائعتي التكوين، هما قصتا «الابتسامة الغامضة»، و «الاسلاك الشائكة».

وانظر إلى رحلة النمو والتطور من مشهد عابر لعلاقة (انضباط) بين عدد من الصبية وجاويش (سلطة قمع)، وبين عدد من التلاميذ والمدرسين (سلطة تربوية) وذلك في قصة «الطابور» التي نضجت واينعت لتشغل العلاقة بين مدرس حازم وتلميذات فصله نسيج القصة باكمله وذلك في قصة «الابتسامة الغامضة». كما تحوّل خروج التلميذات اللاتي (يعبّرن) بشكل مادي ملموس عن الموضوع - وذلك في قصة «خروج عن الموضوع» إلى الجانب المقابل، حين تعبّر التلميذات عن رأيهن في المدرس الحازم بشكل (معنوي) غير ملموس وذلك في قصة «الابتسامة الغامضة) في القصتين السابقتين من المرحلة الأولى، كان التناول جزئيا مباشرا، هنا تناول كلي غير مباشر.

وانظر إلى مفتتح قصة «الابتسامة الغامضة»: «لا يختلف اثنان في المدرسة كلها على أن «صابر أفندي» اخلص وانشط مدرس، وما عدا ذلك لا يتفق شخصان في المدرسة على رأي بالنسبة لصابر أفندي، بل لا يكاد

شخص واحد يستقر على رأي فيه... حتى الناظرة التي لم تكن تخفي إعجابها بدقته في عمله، وحرصه على مواعيد الحصص أصبحت لا تخفي ضيقها بالطريقة التي يتبعها لكي يكون فصله مثاليا في كل شيء، ففي كل يوم يرسل لها بصحبة الضابطة تلميذة أو أكثر .. رجاء التكرم بتوقيع العقاب المناسب مع تلخيص سريع لنوع الخطأ الذي ارتكبته التلميذة، ومعظم هذه الأخطاء لا تخرج أبدا عن الكلام أو الضحك أو العبث في الفصل».

نحن - هنا - في مواجهة نموذج للعملية التعليمية، كما تجري غالبا في بلادنا ... مدرس حازم يحلم بتحقيق عالم (مثالي) من التلميذات، من خلال مفهوم خاص للعملية التعليمية، محورها الأساسي علاقة تلقين في اتجاه واحد بين الأكبر والأصغر، المتحكم فيها دائما هو الأكبر، يهمه الانضباط والطاعة العمياء، ولا تهمه (طبيعة) تكوين التلميذات اللاتي يتعامل معهن، لذلك لا يقبل أبدا «الكلام أو الضحك أو العبث في الفصل»، فكلها مكروهات تستوجب أشد العقاب، وهو ما أوضحه لزميل حاول أن يدعوه إلى التخفف من غلوائه، حين قال «التدريس في نظري ليس مجرد مهنة أو وظيفة آخذ عليها أجرا ... إنه رسالة .. مسؤولية تربية جيل جديد وتوجيهه، والتربية عملية تشمل الإنسان كله، ثقافته وخلقه.

البنت في فصلي لابد أن تكون ممتازة في خلقها وفي ثقافتها على السواء، ولهذا مستحيل أن أسمح بوجود بنت تهرج أو تتكلم أو تضحك في الفصل».

نجحت سياسته القمعية لفترة، ثم بدأت مأساته حين (عبّرت) التلميذات عن موقفهن بابتسامة غامضة «تحرك كل عضلة في الوجه، ولكنها لا تصل أبدا الى شفتي أي تلميذة ... وبهذا تظل تلك الابتسامة الغامضة شيئا لا يقع تحت دائرة الممنوعات التي يعاقب عليها صابر أفندي بالطرد.

حاول أن يتجاهل تلك الابتسامة، ثم دقق في مظهره واقتصد في حركاته، لكن الابتسامة الغامضة ظلت تظهر فجأة وتنتشر سريعا، لتقيم حاجزا لا يقتحم، فاحسّ أن كبرياءه يتعرض للخطر، وحاول ذات مرة أن يتهم إحدى التلميذات بالابتسامة فأشارت إلى أخرى أنها ابتسمت أولا وامتد الاتهام واتسع ليشمل الفصل كله. وفي اليوم التالي طرد جزءا من الفصل، لكنه لم يقتصر على الابتسامة، وامتد تفكيره إلى بقية الفصل « المسألة ليست عددا ... المسألة تتعلق بمبدأ يكون أو لا يكون» وطرد الشلة المجاورة ... وبدا الفصل هزيلا حقا به من المقاعد أكثر مما به من التلميذات»، حتى حاصرته تلك الابتسامة. حاصرت حتى خواطره ... «لن يكون بمقدوره أن يطرد أحدا هذه المرة، إنه لو فعل ما كان هناك فصل على الاطلاق وما كان ثمة مبرر لوجوده ومع ذلك فقد أحس بطريقة قاسية أن وجوده مع تلك الابتسامة اللعينة أصبح هو الآخر مستحيلا تماما».

تناولت هذه القصة علاقة مدرس حازم بتلميذات فصله، هو - في ذات الوقت - تناول لجوهر العملية التعليمية. فالمدرس رغم اخلاصه الشديد فشل في تحقيق حلمه المثالي. كان خطأه الفادح يكمن في أسلوب توصيل رسالته إلى

الآخرين. وهو أسلوب ذو اتجاه واحد يبدأ منه وينتهي إليه، وعلى (الآخر) أن يتقبل صاغرا وإلا فالويل والثبور في انتظاره. ولم يفهم أن (التربية) الصحيحة هي التي تساعد على نمو شخصية الطفل بشكل طبيعي بتهيئة المناخ الملائم، والتفهم اللازم، واطلاق حرية (التعبير) عن ذاته، للتعرف على قدراته.

القصة - اذن - إدانة (فنية) لاسلوب تعليم خاطئ، يعتمد التسلط أسلوبا، مع تحويل الآخرين إلى أدوات سلبية للاستقبال والتلقي فقط، دون أن يكون لهم الحق في أي رد فعل طبيعي، فيضطرون إلى انتزاعه انتزاعا.

ينصرف تأويل القصة أيضا إلى معنى أوسع، وهو أنه إزاء القمع والتسلط يستطيع البشر عموما (وليس التلميذات فقط) أن يبتكروا اشكالا جديدة للتعبير عن رفضهم، لا تقع تحت طائلة بطش القوة المسيطرة!

تنويعة أخرى:

القصة الثانية في هذه المرحلة هي قصة «الأسلاك الشائكة»، وانظر إلى رحلة النمو والتطور من مشهد طابور (منضبط) تحت سطوة جاويش أو مدرس (قصة «في الطابور») ومن خروج تلميذات عن موضوع (تعبير) تحريري ملموس (قصة «خروج عن الموضوع») إلى تجربة خاصة لانضباط فصل بنات تحت سطوة مدرس حازم (وتعبيرهن) عن موقفهن المعنوي بشكل مبتكر غير ملموس (قصة «الابتسامة الغامضة») إلى تجربة عامة لانضباط مدرسة بنات بكاملها تحت سطوة ناظرة حازمة و (تعبير) التلميذات عن موقفهن بشكل ظاهر ملموس (قصة «الأسلاك الشائكة»).

شخصية الناظر هنا شخصية مناظرة لشخصية المدرس الحازم في قصة «الابتسامة الغامضة»، فهي أيضا تحمل رسالة تتلخص في «المحافظة على اخلاق البنات في فترة المراهقة»، وقد ساعد موقع المدرسة الناظرة على تنفيذ خطتها، حين كانت تحيط بالمدرسة من ثلاثة جوانب أسوار عالية، وفي الجانب الخالي توجد مدرسة أطفال يلتقي فناؤها بفناء مدرسة البنات. ولم تعرف المدرسة في تاريخها الطويل غير قصة واحدة، عن تلميذة احبت مدرسا من مدرسة الأطفال المجاورة، وحين رأتها الناظرة تتحدث مع المدرس جعلت من التلميذة عبرة لمن يعتبر من زميلاتها، أما المدرس فقد سعت إلى نقله من المدرسة»، وفي أعقاب تلك القصة أمرت الناظرة بوضع سور من الأسلاك الشائكة ليفصل بين فناءي المدرستين، وظلّ السور يؤدي وظيفته زمنا طويلا ولكن الزمن في النهاية كان أقوى منه فتهدل وتقطع ثم زال نهائيا، ولم يبق منه إلا الأعمدة التي كان مشدودا إليها...»

ظهر الخطر في صباح أول يوم من أيام الامتحان النهائي، ولم تكد التلميذات يدخلن فناء المدرسة حتى وجدت فناء مدرسة الأطفال المجاور مليئا بشباب في مثل عمرهن، فادركن أن إحدى لجان المدارس الثانوية للبنين سوف تؤدي امتحانها هنا طوال الأسبوع. وسرعان ما دبّت في الفناء حركة عجيبة، حين بدأ كل جنس (يعبّر) عن نفسه، فتجمع الأولاد على حافة الفناء من ناحية مدرسة البنات،

صـانعين بطول الفناء حـائطا بشـريا «ينظر ويتـأمل وتعكس ملامحه فرحة غريزية»، أما البنات فقد بدت حركتهن كما لو كانت تخضع لقانون المد والجزر تجاه هذا الشاطئ البشري الصلب، «وتحول الوجوم الذاهل الذي يسبق الامتحان عادة إلى نوع من المرح الصبياني تتخلله ضحكات عالية، يستجيب لها الشاطئ البشري أحيانا بالصفير وأخرى بكلمات لا تكاد تسمع خلال هذا الضجيج المرح».

تنمّرت الناظرة، ومرت على اللجان مهددة التلميذات بالحرمان من الامتحان إذا اقتربن من فناء المدرسة المجاورة، كما عقدت اجتماعا مع المدرسين الذين تثق بهم، ونظمت صفوفها للمعركة المنتظرة. وفي الصباح اكتشفت أن البنات حضرن مبكرات، رغم أن كل منهن قد عرفت مكانها، كما لاحظت أنهن لم يحضرن بالزي المدرسي، وأن الفساتين الملونة جعلت الفناء أشبه بصالة للعرض السينمائي، وراق للناظرة أن تعليماتها قد نفّذت تماما، ولكن ما أن عادت الناظرة إلى مكتبها حتى دبت الحياة في الشاطئ البشري فانطلق إلى المنطقة الحرام، وبدأت رقصة المد والجذب، وافتعلت مشاجرة بين الطلبة فرمى أحدهم بأوراق زميله إلى خلف المنطقة الحرام، فتقدم أجرأ الأولاد واندس وسط البنات اللاتي تخاطفن الأوراق وتقاذفنها من جديد.

وانتهى الأمر بالناظرة إلى الأمر بوضع الأسلاك الشائكة من جديد، لكن هذا لم يمنع رقصة المد والجزر أن تستمر مبتكرة أشكالا جديدة.

نحن - هذه المرة - أمام معالجة بريئة، لمنطقة حساسة يحوطها (تابو) أخلاقي صارم، يحذّر من الاقتراب منها. وهو نفس مفهوم الناظرة التي تحمل رسالة «المحافظة على أخلاق البنات في فترة المراهقة»، وتحمل سيف المنع والعقاب الصارم في يدها تواجه به من يحاول أن يتصدى لها. إنها لم تحاول أن تستوعب طبيعة عمر البنات، ومقتضيات السن، وتبعات التفتح، بل عزلت نفسها في برجها الأخلاقي الصارم، فعبّر كل من الفريقين (الأولاد والبنات) عن نفسه ببراءة، ولم تنتج سياستها القمعية إزاء حركة الطبيعة التلقائية!

ويبقى من استعراض هذه القصة، أنها كشفت بجلاء عن (جوهر) العملية التعليمية، وأنها في الأصل عملية تربوية يشترك فيها طرفان (المعلم والتلاميذ) ولابد أن يتحقق الانضباط بين طرفيها، بمعنى التوازن بينهما، ومن خلال اقتناع كل منهما بأن ما يربطهما هي علاقة جدلية تهدف إلى حرية(تعبير) كل طرف عن نفسه، دون أن يجور أي منهما على الآخر، فإذا جنح الكبير إلى (التسلط) والانفراد بالرأي وعدم (تفهم) طبيعة الطرف الآخر، سيجد الطرف الآخر وسيلة يعبّر بها عن سخطه، لكن الأخطر أن العملية التعليمية نفسها ستبوء بفشل ذريع!.

وبطبيعة الحال، يمكن أن ينصرف تأويل هذه القصة - أيضا - إلى العلاقة بين الحاكم والمحكوم، فإذا لم يسد فيها مناخ ديمقراطي، وفرض الحاكم قيودا على حرية الأفراد، تكبّل طبيعتهم، فإنهم سيثورون عليها، وينقلب الحال، ويسوء المآل!.

الشاعر المغربي

أحمد المجاطي

في الذكرى الأولى لرحيله

● د. عبد الرحمن بنعبد الله بوعلي
كلية التربية - صلالة -

شكل الشاعر المغربي أحمد المجاطي (المعداوي) الذي رحل عن عالمنا عام ١٩٩٥، أحد الرموز الشعرية في المغرب، وذلك طيلة الثلاثين سنة الماضية. وقد اتفق النقاد وجميعهم وبدون استثناء على اعتباره الشاعر الرائد والمؤسس الفعلي للقصيدة الحديثة أو قصيدة الشعر الحر بدءا من نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات.

وقد تكرست هذه الريادة الشعرية حينما فازت مجموعته الأولى والأخيرة - وهي لا تزال مخطوطة آنذاك - بجائزة ابن زيدون للشعر التي ينظمها المركز الثقافي العربي الاسباني عام ١٩٨٨، كما تكرست مرة ثانية حين فازت المجموعة ذاتها بجائزة المغرب في ميدان الشعر عام ١٩٨٨.

والحق أن أحمد المجاطي ما كان لينال كل هذا التقدير لو لم يكن شاعرا أصيلا، وواحدا ممن أعطوا للقصيدة العربية الحديثة نكهة خاصة، جعلته يتميز بين أقرانه من الشعراء. والدراسة التالية قراءة في ديوانه الوحيد الذي يحمل عنوان «الفروسية» والذي اعتبر وقت صدوره أبرز حدث أدبي وثقافي عاشته الساحة الثقافية في المغرب.

١ ـ التجربة الشعرية وإطارها الخاص:

يكاد الباحث في ميدان الشعر المغربي أن يجزم أن التجربة النقدية بالمغرب رغم تراثها لم تستطع أن تنتج خطابا نقديا متماسكا ومتنوعا يمكنه أن يقربنا من التجربة الشعرية في كل أبعادها. في هذا الاتجاه نستطيع أن نقول إن هذه التجربة لم تتمكن من تقديم جهود الشاعر أحمد المجاطي الذي يعتبر أحد مؤسسي القصيدة الحديثة في المغرب. والسبب في ذلك أن أحمد المجاطي لم يكن في أي وقت من الأوقات شاعر أضواء، وأنه كان مقترا في إنتاجه الشعري لدرجة أنه هجر الشعر في سنوات عمره الأخيرة تحت تأثير عاملين: الاحباط والمرض.

من هنا تبدأ ـ بالنسبة إلينا وبالنسبة للقارىء أيضا ـ إشكالية فهم التجربة الشعرية للمجاطي.. هذه التجربة التي لا يمكن استجلاؤها والكشف عن مفاصلها الأساسية وعن جماليتها الخاصة إلا إذا توافرت لدينا معرفة دقيقة بظروف الشاعر والمسارات التي خضع لها في حياته الإبداعية. وهي كلها ظروف ومسارات تتواشج في عمقها مع ما أنتجه خلال أكثر من ثلاثين سنة.

أضف إلى ذلك أن فهم التجربة الشعرية لهذا الشاعر ينبغي أن تطرح في إطار عام، هو الإطار الذي أصبحت تطرحه المدارس النقدية الحديثة التي قدمت اجتهادات قبيحة، ونخص بالذكر الهيرمينوطيقا والتفكيكية والسيميولوجيا وجمالية التلقي..

٢ ـ النص الشعري والإطار العام للقراء:

وإذا كان المجال لا يسمح لنا بالتوسع الآن في بسط هذه المدارس النقدية وفي استعراض خلفياتها، فيكفي أن نقول إن هذه المدارس ـ في مجملها ـ لم تعد تؤمن بفكرة الاستيعاب الكامل للأعمال الأدبية كما كان الشأن بالنسبة للنظريات التقليدية. فالقراءة المعاصرة، وعلى رأسها القراءة السيميولوجية أصبحت تطرح الآن فعل القراءة كعملية لقاء بين «النص» بوصفه مجموعه من الدوال يجب تأويلها، وبين القارىء بوصفه «نصا» آخر. أي أن القراءة هي هذا اللقاء بين النص ونص القارىء. وهي محاولة هذا الأخير للاستحواذ على النص «لإخضاعه إلى انسجام عقلاني، ولجذبه إلى عالمه، ولإدراجه داخل إيديولوجيته، لكن بدون نجاح، لأن النص يبقى موجودا دائما هناك»(١).

ولعله موقف نقدي متميز أصبحت تأخذ به مدرسة علم العلامات، وهو الموقف ذاته الذي طرحته التفكيكية والهيرمينوطيقا. فقد ذهب دون مان De Mane، وهو أحد أقطاب التفكيكية والهيرمينوطيقا إلى أن القارىء يجد نفسه «مدفوعا برغبة الفهم إلى السيطرة على النص، في حين يتجدد هذا الأخير بكونه الشيء الذي لا يسمح أبدا

بالسيطرة عليه»(٢). وهي الفكرة التي وظفها دو مان في كتابه الذي وضعه تحت عنوان «العمى والبصيرة» -Blindness and Insight والتي يقول فيها: «ليس من البدهي أبدا أن تتحقق القراءة الحقيقية للنص». ومعنى ذلك أننا مهما فعلنا، ومهما كان المجهود الذي نبذله من أجل الفهم والاستيعاب، فإننا نبقى دائما بعيدين عن النص، وذلك لأننا عندما نواجه النص - أي نص - فنحن نواجه في الحقيقة ما يسميه أحد النقاد السيميائيين بمواضع اليقين ومواضع الشك.

أما مواضع اليقين التي يتحدث عنها هذا الناقد (واليقين نسبي في معظم الأحيان) فهي «الأمكنة الأكثر وضوحا والأكثر جلاء في النص، وهي التي ننطلق منها لبناء التأويل، وبالتحديد فهي التي تمنح نقط التثبيت Fixation التي تتيح تطبيق هذا التأويل على النص...»(٣). ومعنى ذلك، أننا - في أي قراءة - نكون أمام عناصر نفهمها، وتكون هي بالنسبة إلينا الركائز التي تقودنا في الاتجاه الصحيح.

وأما مواضع الشك فهي التي «يمكن أن تبدأ من الغامض قليلا إلى المقطع الأكثر انغلاقا، فتضع القارىء في موقف حرج (حسب النظرة الكلاسيكية)، أو تعطيه كل حريته كقارىء (حسب المنظور المعاصر)...»(٤).

وقد نتساءل هنا: هل معنى ذلك - وحسب دو مان، وحسب النظرية الحديثة - أنه يستحيل علينا قراءة أي عمل أدبي قراءة حقة وصحيحة؟ الجواب عن هذا السؤال سيكون بالنفي بطبيعة الحال، ذلك لأننا نقوم بذلك عشرات المرات، وكل ما نعرفة عن الأدب هو نتيجة للقراءات. غير أن الإشكال الذي يظل مطروحا، هو إلى أي حد يمكن أن ننجح في تحقيق القراءة التي تكون قريبة من روح العمل الأدبي في معناه وشكله؟

وهنا ينبغي أن نميز بين نوعين من القراءات هما: القراءة السطحية والقراءة المتيقظة.

والقراءة الأولى - ونعني بها القراءة السطحية - هي التي تجذبنا إلى عالم الشاعر وتجربته، وهي التي تجعلنا نتعاطف مع هذه التجربة دون أن تثير فينا التساؤلات الأساسية.

أما القراءة الثانية - ونعني بها القراءة الصحيحة - فهي التي يسميها دو مان، «القراءة المتيقظة والبطيئة والمؤلمة أحيانا»، وهي التي تتطلب رؤية نقدية عميقة وقارئا نموذجيا - حسب المصطلح النقدي لأمبراطو إيكو - أو قارئا نصا حسب تعبير ميشال أوتن.

وعن توفر هذا النوع من الإدراك، يتأسس الإدراك الواعي للعملية الإبداعية ككل، ولعملية الإبداع الشعري بوجه خاص.

٣ - مفاتيح تجربة المجاطي:

علينا في البداية - وقبل قراءة ديوان «الفروسية» - أن نسجل بعض المعطيات الأولية، التي تشكل بالنسبة لنا مفاتيح أساسية لا يمكن بدونها أن نحقق القراءة الحقة للديوان. وهي مفاتيح أساسية لا يمكن بدونها أن نحقق القراءة الحقة للديوان. وهي مفاتيح لم تنل - في نظرنا - قدرا كافيا من الاهتمام، ولم يُلتفت إليها.. الشيء الذي نتج عنه أن ديوان «الفروسية» تمت قراءته وكأنه لا ينتمي إلى سياق، وكأنه جزيرة معزولة.

إن هذه المفاتيح التي نتحدث عنها يمكن أن نلخصها في ثلاثة:

أ - المفتاح الأول: وهو الوضعية الاجتماعية للشاعر. ونحن نعرف أن المجاطي نشأ في بيئة بسيطة، كما أنه تربى وتعلم في وسط محافظ، شأنه شأن الكثير من مجايليه، وتأسيا على ذلك، فقد عاش حياة بسيطة وشبه انطوائية.

ب - المفتاح الثاني: وهو التزام الشاعر أحمد المجاطي بالتعبير عن قضايا مجتمعه الأساسية، مما دفعه إلى استخدام الكلمة وتوظيفها لإبراز معاني الحياة وقيمها المشرقة التي آمن بها.

جـ - المفتاح الثالث: وهو الصدمة العاطفية التي تلقاها المجاطي بعد فشل حبه العنيف، وهي صدمة أثرت على حياة الشاعر تأثيرا كبيرا، بل ولن نبالغ إذا قلنا إن المسار الذي يسير فيه المجاطي بعد فشل هذا الحب، كان نتيجة لهذه الصدمة.. وسيعبر عن ذلك بكل وضوح من خلال قصيدته «وراء أسوار دمشق».

هذه المفاتيح الثلاثة مجتمعة تبدو لنا أساسية لفهم تجربة المجاطي. وقد شكلت بالأساس لحمة ديوانه، ونسجت خيوطه، وأقامت - أخيرا - هذا العالم الفسيح، المليء بالانفجارات التي لا تهدأ، والجروح التي لا تندمل، والمأساوية التي لا نعتقد أن شاعرا مغربيا عبر عنها بهذه الشفافية والقوة مثلما فعل ذلك المجاطي.

إن المجاطي، في هذا الملمح بالذات، يقترب كثيرا من شاعر عربي آخر، هو الشاعر العراقي بدر شاكر السياب. فقد اشترك المجاطي مع هذا الأخير في مظاهر عدة: في منشئه الاجتماعي، فكلاهما كان من عامة الشعب، وفي التزامه كان ملتزما في الاطار العربي القومي، وفي صدمته العاطفية، وكلاهما صدمته تجربته الأولى في الحب.

ليس هذا فحسب، بل وإن قارىء أشعار المجاطي، سيجد لا محالة بعض آثار الشاعر العراقي بشكل لافت للانتباه. وسيتوقف كثيرا، وفي مواطن عديدة من ديوان المجاطي، عند بعض ما كان يميز بدر شاكر السياب: في استعماله للبحور الشعرية الطويلة، وفي توظيفه للتراث الشعري، والقافية، بل وحتى في المعجم الشعري..

ومع ذلك فإن هذا التشارك في المميزات الشعرية لا يعدو أن يكون سوى تشارك في الرؤية الابداعية للشاعرين، وهو امتياز يؤكد بالفعل القيمة الشعرية للمجاطي.

٤ - ديوان «الفروسية»:

انطلاقا من هذا التشارك النفسي والعاطفي والاجتماعي بين المجاطي والسياب من جهة، ومن هذه المفاتيح الثلاثة التي سبق وأن أشرنا إليها من جهة ثانية، نستطيع أن نتعرض لديوان الفروسية باعتباره أحد أهم الدواوين الصادرة حديثا، ليس في المغرب فحسب بل وفي العالم العربي.

وسنحاول في البداية أن نجيب عن القصدية التي كانت وراء ترتيب وتبويب قصائد ديوان «الفروسية»، وفي مرحلة ثانية سنحاول مقاربة القصائد نفسها من زاوية التلاقي بيننا وبينها، أي من زاوية اللقاء بين القارىء النص والنص ذاته.

أ - تبويب الديوان:

عادة ما تصدر الدواوين الشعرية جامعة لمجموعة من قصائد الشاعر، وفي

الغالب، فإن هذه القصائد تكون نتاج فترة زمنية محددة، غير أن ديوان «الفروسية» لا يلتزم بهذا التقليد.

فهو من جهة أولى ضم كل قصائد الشاعر التي ساهم بها منذ بداية الستينيات، لا القليل منها، ومن جهة ثانية سلك ترتيبا خاصا، تضمن «فاتحة» وعناوين و«خاتمة».

أما عن تاريخ كتابة القصائد، فقد كتبت - كما هو مسجل في الديوان - «بين ١٩٦٢ و١٩٧٧ ما عدا قصة الحروف التي كتبت عام ١٩٨٥. وقد روعي في ترتيبها موقعها من التجربة العامة «للديوان». وقد أشار الأستاذ محيي الدين صبحي - في دراسته الملحقة بالديوان - علاقته به أيضا، وذلك من حيث إن الشاعر المجاطي كان مسؤولا عن هذا الترتيب(٥). ومعنى ذلك أن هناك قصدية من وراء هذا الترتيب والتبويب، وهي قصدية تبرز جانبا أساسيا في هذا الديوان، وهو جانب وعي المجاطي بالعمل الذي قام به، ومحاولته أن يجعل القارىء أكثر قربا من الهدف المتوخى من هذا الترتيب. وفيما يلي شرح لذلك.

يلاحظ القارىء أن الديوان ينقسم إلى:

- افتتاح: ويشمل قصيدة «الخوف» وهي من القصائد المتأخرة للشاعر.

- وإلى باب سماه «الفروسية»: ويضم سبع قصائد

- وإلى باب ثان سماه «السقوط»: ويضم سبع قصائد.

- وإلى آخر ثالث سماه «من كلام الأصوات»: ويضم قصديتين

وبطبيعة الحال، فقد لا تكون لهذا التبويب أية قيمة بالنسبة للقارىء العادي، لكن هذا التبويب أساسي جدا بالنسبة للقارىء المطلع والعارف بشعر الشاعر، لأنه ينطوي على ما يعمق فهمنا للديوان، ويقربنا أكثر من تجربة المجاطي الشعرية. ومعنى ذلك أن هنا قصدية تهدف إلى إظهار الديوان وكأنه سلسلة من الخطوات تؤدي الواحدة منها إلى الأولى. فهو ينفتح على قصيدة «الخوف» وهي قصيدة مفعمة بالدلالات والمعاني التي لا تخفى على أحد، خاصة من حيث تأكيدها على أهمية الكلمة التي تُقال في الكشف عن الزيف والواقع المريض، وعلى أهمية الكلمة التي تتحرر من كل استيلاب أو تدجين. وهو ينغلق على قصيدة «الحروف» التي يكشف فيها لاشاعر بدقة عالية عما يمكن أن تؤول إليه الكلمة حيث تصبح مجرد كلمة جوفاء، بلا روح وبلا صدق، أي حينما تصبح مجرد كلمة يراد من ورائها نفع.

ولا شك أن افتتاح الديوان وخاتمته يؤشران، بشكل واضح، على ما يميز الشاعر المجاطي، وما يميزه هو صدقه والتزامه وإيمانه بالكلمة التي لا تتراجع أمام الاستيلاب والهجانة والتصنع.

أما إذا انتقلنا إلى ما يوجد بين الافتتاح والخاتمة، أي إلى الأبواب الأخرى من لادويان، وهي أبواب: «الفروسية» و«السقوط» و«من كلام الأمواء»، فإن ما نلاحظه - بعد إعمال العقل - هو ترابط هذه العناوين، أو لنقل هو تدرجها من مستوى إلى آخر، ومن مرحلة إلى أخرى. وبعبارة أخرى، فالفروسية مرحلة، أرادها الشاعر أن ترسم بقصائدها السبع - في مقابل المعلقات السبع - واقعها الهش، وأن تتبع انكساراته التي لا تنتهي. وهي في ذلك تمجد الرغبة في الانتصار، وتترك للشاعر - وهو ضمير الأمة - هامشا للرغبة والفعل، و«السقوط» مرحلة ثانية تأتي بعد الفروسية، لكنها

أكثر مأساوية من الأولى، لأنها تأتي بعد انهيار الأحلام والرغبات والآمال، وبعد إعلان الانهيار والسقوط. و«من كلام الأموات» مرحلة ثالثة، تأتي بعد المرحلتين، وفيها لم يعد للشاعر إلا أن يوجه كلامه من وراء القبر، وكأنه ميت.

والحق أن هذه الأبواب الثلاثة، وهي مرتبة بهذا الترتيب المقصود، تعطي لقارىء الديوان صورة عن التجربة الشعرية للمجاطي، وملمحا بارزا من ملامح رؤيته الإبداعية.

ومما يمكن استنتاجه أن ديوان «الفروسية»، في بنائه الشعري المتماسك والرصين، وفي صوره الشعرية البديعة، وفي لغته الراقية التي لا تقعثار فيها ولا تقنثاع، قد جعل من المجاطي أحد أهم الشعراء في المغرب. ولعل رصانة تجربته الشعرية التي تكرست في هذا الديوان هي التي جعلت ناقدا من وزن محيي الدين صبحي يقول فيه: «لقد ظفر الشعر العربي الحديث من ديوان المجاطي بحلقة جديدة في السلسلة الذهبية التي شكلها جيل الرواد في الخمسينيات، فبعد السياب والبياتي وخليل حاوي يتبوأ الشاعر أحمد المجاطي مكانته بين رواد الشعر الحديث الذين طوروا الأداء واللغة الشعريين بالعربية. أما بالنسبة لشعراء المغرب العربي في السبعينيات والثمانينيات، بين القاهرة والجزائر فهو رأس الطليعة التي تستحق لقب شاعر»(٦).

ويكفينا للتدليل على شاعريته أن نقتطف من ديوانه الوحيد هذا المقطع البليغ في أدائه والمفعم بالدلالات:

يا سارق الشعلة
إن الصخب في السكوت
فاقطف زهور النور
عبر الظلمة الحرون
نحن انتجعنا الصمت في المغارة
لأن نتن الملح لا تغسله العبارة
فانزل معي للبحر
تحت الموج والحجارة
لا بد أن شعلة تغوص في القراره
فارجع بها شرارة
تنقضُ توق الريح
من سلاسل السكوت
تعلّم الإنسان أن يموت

(انتهى)

هوامش

(١) نظريات القراءة، ترجمة د. عبد الرحمن بو علي، ص ٦٧-٦٨.

(٢) نفس المرجع السابق، ص ٥٩ - ٦٠.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه.

(٥) ديوان الفروسية، ص ١٤٦

(٦) محيي الدين صبحي، الدراسة الملحقة بديوان الفروسية، ص ١٧٠

(٧) قصيدة «كبوة الريح» - ديوان الفروسية، ص ١٩

شعر

الحب والجمال والحرية

فريدريش هيلدرلين

● علي عبد الفتاح

على نهر النيجر في ألمانيا ولد الشاعر وتشربت روحه أحاسيس الحب والجمال وانطلق عصفورا في الفضاء الأزرق يغني لهذه الطبيعة الحسناء.

أحب فريدريش قراءة الشعر واتجه إلى الوحدة والعزلة يقرأ في صمت ويرسم فوق الشجر صور أحلامه الضائعة. فقد شعر باليتم وهو مازال في الثانية من عمره حيث رحل والده وحرم من عطف الأبوة. وعاش في ظلال أمه تغدق عليه من حنانها وترعاه بالصبر والخوف والأمل.

ورغم ذلك.. كان الحزن الذي يطل من عينيه يجرفه إلى شجيرة نائية يجلس في ظلالها يتأمل ما يحدث حوله ويطرح تساؤلات على الواقع والحياة..

اتجه فريدريش إلى الشعر الذي يخاطب الروح ويسمو بالنفس ويرقى بالوجدان عن غرائز الدنيا. إنه الشعر الروحي والأنفاس الرقيقة واللمسات الحانية والضوء المنبعث متوهجا يتسلل إلى جوانب النفس فيحلق بها وتترقرق الموجودات وتستعذب صور الحياة.

وفي هذا الشعر أيقن انه الرسالة التي تتيح له أن يمارس إبداعه بهدف كبير ومقصد عظيم. فلم يعبر من خلاله عن قضايا وجدانية وإنما أيضا عن التزامه بالنضال الإنساني من أجل الحق والحرية والجمال والحب.

يقول الشاعر:

نحن الشعراء ألسنة الشعوب
تعلمنا حب الاختلاط بالأحياء
بتلك الجماعة الصديقة للجميع
السعيدة المتفتحة مع كل الأرجاء
فهذا موقفنا من أجل البقاء

ويغني الشاعر للطبيعة التي وهب لها قلبه وظل يجلس متأملا عناصرها في صمت ودهشة وإعجاب وفي هذا الموقف

يغمر قلبه تيار متدفق من الشوق والتعاطف مع كائنات الطبيعة وتترقرق الدمعات في أحداقه لهذا الجمال الساحر الذي خلقه الله وأهداه إلى الإنسان.

واقتراب الشاعر من الطبيعة جعله أكثر استشفافا لروح الوجود بحيث يشعر بخفقة الزهرة ورقة أهداب البراعم ويذوب قلبه في هذا البحر الزاخر.

ويصف ذلك ويقول:

عندما كنت لاأزال أعبث بإزارك
وأتعلق بأهدابك كالبرعم
وأحس دقات قلبك في كل الأصوات
التي تغمر قلبي الضعيف الرقيق
عندما كنت لاأزال أقف متأملا صورتك
بقلبي العامر بالعقيدة والحماس مثلك
هيأ العالم مكانا لدموعي ووطنا لحبي

وعشق فريدريش امرأة اسمها، زوتسيته ووصفها بأنها أقرب إلى آلهة الإغريق وعبر عن عمق حبه لها في صور مكثفة بروح دينية قوية وتعبيرات صوفية مؤثرة ويقول:

أيها الأثير الجاثم
أنت تحفظ لروحي جمالها وسط الآلام
وتحت سطوة نورك ياإلهي
يسمو قلبي الثائر إلى الشجاعة والنبل
ايتها الآلهة الطيبة
يشقى من لا يعرفك
وتظل روحه الشقية بلا أمل
وقلبه تمزقه الفرقة والفراق
وتصبح الدنيا في عينيه ظلاما
ويفقد المتعة والغناء

الشاعر فريدريش هيلدرلين قرأ في الفلسفة والأدب والتاريخ ودرس علم اللاهوت واهتم أيضا بدراسة الأديان السماوية والتصوف وهذه الدراسات تركت أثرا في حياته إذ أصبح أكثر تطلعا إلى عالم الفضيلة والبراءة والنور الذي يغمر الروح.

فأصبحت قصائده تراتيل وابتهالات نفس تتوق إلى الانعتاق من أسر الحياة المادية وعذابات الصراع اليومي مع البشر الطامعين إلى المتع واللذائذ الحسية.

ويرى الشاعر انه رغم عراكه هذا مع الحياة ومقاومته للفساد فإنه قادر على حفظ عبقريته وإبداعه من هذا الهلاك ويقول:

إذا كنت قد عركت زحمة وضوضاء
الناس وخطوت على بساط الحقيقة
بقدمي فاقدمي إذا ياعبقريتي عارية
في الحياة بلا وحل

ويرى فريدريش حبيبته زوتسيته بأنها الظلال الرحيمة التي تنقذه من واقع الحياة الأليمة وتفرد أجنحة الحب والخيال والشفافية ليحلق في الفضاء البعيد ويقول:

إن روحي التي لم تحظ بحقها في
الأرض لا تعرف السلام حتى في
الجحيم..
وهذه أشعاري أزهاري الغالية
أهديها إليك
أيتها الظلال الرحيمة
سوف أمضي معك وأهجر طنبوري
وحقولي وسنابلي وأغصاني
وأعيش في ظلالك أيتها الملاك
الرحيم.

ويتعذب الشاعر مع الحبيبة فهي امرأة متزوجة ولها أولاد وحياة خاصة فكيف السبيل إليها! وكان الشاعر يذهب إلى بيت السيدة زوتسيته ليعلم أولادها بعض دروس اللغات الأجنبية. وتصادف أن جلس مع السيدة زوتسيته وتناقش معها فأدهشته ثقافتها وحبها للشعر والأدب في وحدتها مع أولادها بعد وفاة زوجها. واشتد إعجاب السيدة زوتسيته بالشاعر ولمست روحها روحه المعذبة القلقة بهموم الناس والواقع وتجسدت أمامه امرأة فوق

الخيال والنهى والحدود ووهب لها قلبه وحياته وسكن حبها في جوانحه واستسلم لهذا العشق الخرافي.

ولكن هل يمكنه حقا أن يتزوجها؟

تلك هي المشكلة!

إن ظروف زوتسيته تمنعها من الزواج فهي تعيش مع أبنائها وهم في حاجة إليها وعائلتها المتزمتة في التقاليد ترفض هذا الزواج. فلم يكن هناك مفر من الفراق والعزلة وعودة الشاعر إلى صومعته بين أشجار الطبيعة ينثر أحزانه على صفحة البحيرات الساكنة ويقول لها في حزن وأسى:

آه ياحبيبتي الرقيقة..
لم أعد أراك في أي مكان تحت الشمس
وتذوب أشعاري في الهواء
وكلماتي الحنونة
التي همست بها إليك
أنت بعيدة حقا إيتها الوجه البرىء
وغريبا أن تمضي حياتي في هذا العبث
وا.. لوعتاه أين أنت؟
أين أنت..؟

ويمضي الشاعر فريدريش في أنحاء ألمانيا ضاربا في الأرض لا يدري أين يذهب وظل يحب هذه المرأة سنوات طويلة ويحيا على أمل أن يتزوجها في يوم ما ولكن حالت الأقدار دون ذلك فيكتب لها قائلا:

أنت تتعذبين في سكوت
لم يفهمك أحد
أيتها الحياة النبيلة
أنت تحتضنين العيون في صمت
تحت وهج النهار الجميل
لأنك وا أسفاه تبحثين عن قلب
مثل قلبك
انظري حبيبتي
قبل أن تستوي قبورنا
سوف تتم المعجزة
وتشهد روحنا زواج الضوء
والفيروز
ولا أملك في الحياة سوى حبك النقي
ووداعا ياأغلى الكائنات

ويضيع الشاعر في عتمة الدروب ويذوب بين الظلال التائهة تبحث عن خفقات قلب ترقرق أوراقها ويمضي الشاعر منكسرا يحلق بأجنحة أحرقها العشق والوله والهيام إلى حد الجنون والغضب.

ياملاكي الرحيم وداعا
شياطين الموت القساة في أعقابي
يمزقن قلبي ويدمرن حياتي
أنا أعلم أني سوف أموت على ورقة يابسة
وسنبلة ذابلة ووردة باكية
أنا أعلم يافيروزة الفضاءات الأولى انك لست لي
فكيف كنت أحلم أن احتوي الضوء
وألملم شعر الشمس ووردة الياسمين
التي تخفق تحت شمس الحنين..

وهكذا يودع فريدريش حبيبته حين علم أنها تزوجت رجلا من عائلتها.. وانتابته الهواجس وسيطرت عليه الظنون وكان دائما يردد:

كيف يمكن لزهرة الياسمين أن يحتويها رجل ما
كيف للضوء يختنق والعصفورة تتزوج
وتحزن الظلال وتبكي الحقول..

وانتابه نوع من الهواجس فكان يخرج إلى الطبيعة فيركض على ضفاف النهر الذي شهد طفولته فيجلس ويبكي بصوت تمزقه الدموع والنشيج يقول:

وداعا فيروزة الفضاءات الأولى وداعا
وداعا ياملاكي الرحيم

وفي صباح اليوم التالي اكتشفوا جثة رجل يحتضن أزهار الياسمين المبللة بالدموع ومنكفأ على وجهه وملامحه صوب شمس بعيدة تتطلع.. فالروح نابضة بالحب والجسد ورقة شجر يابسة.

كـــتـــاب

«نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة»

ناقد مشاغب ، روائي متجدد ، مثقف ينقد ذاته..

● محمد علاء الدين عبد المولى

ينقسم إنتاج الروائي نبيل سليمان الى جزءين أساسيين: أولهما الجزء المتعلق بالرواية، وثانيهما الجزء المتعلق بممارسته للنقد. وكل من هذين الجزءين يمكن لنا رصد خط بياني له، معتمدين على ملاحظات حول تطوره وتصاعد تجربته الشاملة ومرورها بمراحل زمنية وثقافية وأيديولوجية متباينة. ومن يرصد مثل هذا الخط البياني سيخرج بنتيجة، كما خرج نقاده ودارسوه، مفادها أن هذا الكاتب قابل بشكل ملحوظ للتغير والتطور روائيا ونقديا. وهذه سمة من يبحث عن الإبداع والحرية ولا يرضخ لشكل ثقافي مكتمل ناجز.

والكتاب الذي نحن بصدد عرضه هنا، يؤكد المشتركون فيه على هذا الذي نذهب إليه. وهو كتاب يجمع بين الدراسة النقدية، والمقالة الأدبية، والشهادة. وهو بعنوان: نبيل سليمان - أو: ربع قرن من الكتابة. تناوب على فصول الكتاب عدد من النقاد والأدباء الذين ينشغلون بمسألة الكتابة الروائية والدراسة النقدية. ويمكن أن نصنّف المواد في هذا الكتاب الى ثلاثة محاور أساسية: المحور الأول: نبيل سليمان ناقدا - المحور الثاني: نبيل سليمان روائيا - المحور الثالث: شهادات في تجربة نبيل سليمان، وهذا لا يعني تقليلا من أهميتها. ومن هذه الشهادات شهادة كل من علي حسين خلف - شعيب حليفي - حسن حميد - نعمة خالد - محيي الدين اللاذقاني - حنا عبود - بوعلي ياسين.

الكتاب من منشورات دار كنعان - دار الشروق - 1996

يقول اللاذقاني (ص 141): «لقد كنت أظن أن نبيل سليمان لا عمل له غير الكتابة، فرباعياته وسداسياته وآلاف الصفحات التي سوّدها وعشناها تدل على أنه لم يعمل شيئا آخر، وهذا ما كنت أظنه، الى أن اكتشفت أن له حياة أخرى (!) فقد كان يكتب ويعيد ويفكر في الكتابة والإعادة».

وضمن هذا العمل الذي لا يكف عنه نبيل سليمان، كان يتمتع بعدد من الصفات التي يتحلى بها الناقد الحقيقي. وأهم هذه الصفات التي يشير إليها حنا عبود، الإثارة والشجاعة الكبيرة التي يقول حنا إنه هو نفسه يفتقد مثل هذه الشجاعة.. ويرى عبود أن نبيل يخطئ، هذا صحيح، ولكن من منا لا يخطئ؟ ونبيل يعرف أنه ما من مخلوق ينتج ولا يخطئ. ومع أن حنا مدرك للموقف النقدي الذي مارسه نبيل منه - أي من حنا - وهو موقف لا رحمة فيه، لكن حنا لم يناقشه فيما اتهمه به «لأنه - أي حنا عبود - حريص على وجود ناقد شجاع يحاسب نفسه قبل أن يحاسب غيره». أما بوعلي ياسين فيرى أن نبيل سليمان «يخرج عفاريت المحرمات الى نور الشمس ليحرقها». هذا لأن نبيل ناقد شجاع. وعلاقته مع المحرمات تنبع من شجاعته كناقد وكروائي معا. وشجاعته أحيانا بلا حد «فكأنه طفل يعبث بما تصل إليه يداه ليكتشف ما بداخله. هكذا يتناول مواضيعه خارقا المحرمات وجالبا لنفسه المكدرات» كما يقول بوعلي ياسين.

ومن غير الوارد أن يتحدث بوعلي ياسين عن نبيل سليمان، دون أن يتناول التجربة المشتركة بينهما في أكثر من عمل، خاصة تجربتهما في كتاب «الأدب والأيديولوجيا في سوريا» بالاشتراك مع محمد كامل الخطيب.

نأتي الآن الى المحورين الآخرين الأساسيين في الكتاب، والذي كان من الممكن أن يتم إخراجه بغير طريقة التبويب التي خضع لها، وهي طريقة الترتيب لأسماء من شارك فيه على الحروف الهجائية. فتبويب كتاب كهذا كان أجدى لو تم منطلقا من أهمية الدراسات ومدى علاقتها بالفعل النقدي.

المحور الأول: نبيل سليمان ناقدا

يتناول كل ناقد تجربة نبيل سليمان النقدية معتمدا على قراءة كتاب من كتبه النقدية. د. عبدالله إبراهيم يتناول موضوع «نقد النقد». من خلال ما مارسه نبيل سليمان لهذه التجربة في كتابه «مساهمة في نقد النقد الأدبي». حيث النقد «حوار» مع النصوص الأدبية، ولكنه حوار في حاجة هو الآخر الى من يتحاور معه، وينقده. ومن هنا نشأت ظاهرة نقد النقد، التي اعتنى بها سليمان ليكشف عن «جانب من انشغالاته المعرفية» وإن لاقى في هذا صعوبات منهجية عديدة.

وعن الموضوع نفسه «نقد النقد» يفرد د. نعيم اليافي الفصل الأخير من هذا الكتاب ص (171) فيرى اليافي أن النقد عند نبيل سليمان جزء أساسي من الفعالية الفكرية. مرتبط بالوضع الثقافي وبالتالي بشرطه التاريخي. والنقد محتاج للنقد حاجة الابداع إليه. ويؤكد د. اليافي أن الجهد الذي يقوم به نبيل في ممارسة نقد النقد إنما يرمي الى مجادلة الممارسات والأطروحات النقدية لمعرفة الكيفية الواجبة لعمل النقد الآن وفي المستقبل. قد يعتمد سليمان المنهج المادي التاريخي «الماركسية». ولكن - يتساءل اليافي - أية ماركسية؟ وأي منهج ماركسي؟ إننا نرى أن نبيل طوّر في شغله النقدي مشارب عديدة لمناهج متعددة ماركسية وغير ماركسية. أفاد منها جميعا، وإن كان الأساس الفلسفي لكل ذلك يقوم على فيوضات من الماركسية ولكنها ماركسية ليس لها علاقة بـ «ستالين» إنها الماركسية التي تتطور مع تطور الواقع، وما قاله سليمان عن المشهد النقدي في الستينات والسبعينات ينطبق عليه من أن المحاولات النقدية الماركسية أخذت في السبعينات تراجع نفسها وتعيد النظر فيما قدمته.

ويكتشف د. نعيم اليافي - وهو الآخر هنا يمارس نقد النقد - أربعة أسس مرجعية يعود إليها نبيل سليمان الناقد في تصنيف النقد والنقاد.

1 - الأساس التاريخي التطوري: أهم شرط من شروط النظرة الى النقد، الذي من غير هذا الأساس يصبح نوعا من الحدس والتخمين. وهذا أفضى بنبيل الى ثلاث رؤى: الرؤية الاجتماعية (حيث يتم إدراك البيئة أو المكان)، والرؤية الثانية هي التطور والتغيير (أساسها إدراك أهمية الزمان)، والرؤية الثالثة رؤية التقدم (أساسها إدراك أهمية التفاعل).

2 - الأساس الأيديولوجي الطبقي: ويفرّق نبيل سليمان بين الأيديولوجي والماركسي. فالأول شامل للمنظومات الماركسية وغيرها. أما الثاني فخاص بالماركسية وحدها كأيديولوجيا. ويرى نبيل أن كل نقد لا ينطلق من أساس طبقي هو نقد بورجوازي. ويشير اليافي الى أن نبيل لم يبق أسير هذه النظرة، بل لان كما لانت الماركسية يوم أعادت الاعتبار الى البورجوازي الصغير المتهم، فأخذ المصطلح يتقلقل لديه، يتسع ويضيق. إلا أنه ظل في جميع المحاولات مخلصا لهذا الفرز الطبقي.

3 - الأساس الفني الجمالي: وترد عند سليمان في هذا الإطار مفردة «الجمالي» في مجال المدح، إذا حققت المقاربات النقدية شروط دلالتها الماركسية. أما المفردات الأخرى - خاصة الشكلانية - فترد مورد الاتهام، لكن نبيل هنا أيضا طوّر رؤيته مثلما طوّر أدواته المعرفية.

4 - الأساس المؤسساتي الصحفي والجامعي: حيث يرى سليمان أن النقد الجاد والواعي كان خارج هذه المؤسسة الجامعية والصحفية. ونشير نحن هنا الى أن نبيل سليمان في آخر محاضراته يعلن عن تطور في هذه الرؤية عندما يشير الى جهود أكاديمية لا بأس بها تهتم بأدب الأحياء، من خلال أطروحات جامعية معقولة.

وعن كتاب نبيل سليمان «فتنة السرد والنقد» يكتب محمد الباردي (ص 80) مبررا اهتمامه بكتاب نبيل سليمان بما يلي:

1 - لأن الكتاب جاء في سياق المشاغل النقدية الأساسية التي يقوم بها نبيل.

2 - الكتاب يتناول نصوصا وتجارب روائية تغطي الحركة الإبتداعية العربية.

3 - نصوص الكتاب تشكل وثيقة هامة من خلالها تدرس ظاهرة التلقي وظاهرة نشأة النص الأدبي في حد ذاتها في إطار علاقته بمبدعه ومتلقيه.

4 - نصوص الكتاب مظهر من مظاهر التواصل الأدبي بين أقطار عربية لأنها ألقيت في أقطار مختلفة.

ويرى الباردي أن نبيل ناقد يجمع بين النقد الجامعي الأكاديمي، والنقد الأدبي خارج الجامعة. ومنهجه وثيق الاتصال بما يسود الساحة الثقافية السورية من مناهج نقدية. ويبدو - في رأي الباردي - أن المنهج المهيمن في سوريا هو منهج النقد الاجتماعي بأبعاده الأيديولوجية. كما يلاحظ عند نبيل أن منهجه توفيقي. ويطرح مثالا على ذلك موقفه من عبدالرحمن منيف وإدوار الخراط، حيث يشكل الأول نموذج الرواية الكلاسيكية الجديدة، والثاني نموذج الرواية التجريبية.

ويبحث د. عبدالرحمن بوعلي في تطور المنهج النقدي عند نبيل سليمان (ص 92) فيرى أن نبيل - من خلال كتابه «وعي الذات والعالم» - يريد أن يقارب النصوص مقاربة تقوم على أساس النص. ويحاول الجمع بين علم النفس والبنيوية، لكنه لا يريد أن يطبق لا علم النفس ولا البنيوية باعتبارهما

منهجين، بل يريد الخروج من ذلك الى منهج آخر ذي آفاق أوسع. بعد هذه المرحلة، مرحلة التشريح أو الوصف - ينتقل نبيل الى مرحلة التركيب، فيلتقي منهجيا برولان بارت، وتودوروف.

إن سليمان ناقد لا يكتفي بالنص، تحليلا وتركيبا، بل هو معنى كذلك بالرسالة والخطاب الفكري الذي يتوجه به النص الى القارئ، محاولا مع هذا التخلص من صرامة النقد الأيديولوجي الذي شاع طويلا. وفي النهاية فإن هذا الكتاب كما يقول د. عبدالرحمن، محاولة ذات أهمية، ويستجيب للتطور الذي شهده النقد العربي.

المحور الثاني: نبيل سليمان روائيا:

ونرى من خلال هذا المحور أن كتاب «ربع قرن من الكتابة» يتناول ثلاث روايات لنبيل سليمان، هي: «جرماتي» و«ثلج الصيف» و«مدارات الشرق». وقد لاحظ حنا عبود «أن نبيل سليمان ظل مخلصا لفنه الروائي. أنا لم أقرأ له قصة قصيرة واحدة أبدا، ولا أظن أن القصة القصيرة تليق به أو يليق بها. وأعتقد أنه لو حاولها لضاق بها أو ضاقت به» ص (126).

1 - ثلج الصيف: كتب عن هذه الرواية كل من محمد أبي خضور (ص 15) وعبدالعزيز الموافي (ص 149). أبوخضور يقارن بينها وبين أعمال نجيب محفوظ (ميرامار - ثرثرة فوق النيل، من حيث عنصر المكان. فمكان ميرامار الفندق، ومكان ثرثرة.. هو العوّامة، ومكان ثلج الصيف سيارة، ومكان نبيل سليمان يمثل شرائح المجتمع السوري. ولذلك كان استخدام أسلوب المحاور، حيث كل شريحة تدخل محورا ما يكشف عنها. وهذا كما يرى أبوخضور دفع الروائي الى اتباع طريقة بانورامية في تقديم شخصياته. ويقارن أبوخضور بين ثلج الصيف والمسلة لنبيل سليمان مقارنة تكشف عن سلبيات المسلة وتفوق «ثلج الصيف» عليها، فالمسلة ذات أسلوب سرد مباشر، ولغة مباشرة فيها استعراض ثقافي، وشكلها الفني ينفلت من بين يدي الروائي.

أما عبدالعزيز الموافي، فيلتقي مع محمد أبوخضور في مسألتين: الأولى أن الرواية ذات صلة بالهزيمة، وهي تنتمي الى أدب الحصار، وهو حصار رمزي (حصار الشخصيات داخل السيارة في وقت الثلج)، وهو حصار المجتمع كله في لحظة الحرب، عند أبي خضور، وهو حصار ينبع من الداخل لا من خارج الشخصيات عند عبدالعزيز، الذي يرى أن السمة الأساسية للرواية (تكمن في نقل الصراع بين الذات والآخر الى صراع بين الذات والطبيعة) والمسألة المشتركة بين أبي خضور والموافي هي تقسيمهما للشخصيات. فإذا كان أبوخضور يرى الشخصيات والأحداث عبر المحاور، ويرى أن هناك محاورا أساسية ومحاور ثانوية، وبالتالي شخصيات أساسية وشخصيات ثانوية، كذلك يرى الموافي أنماطا في الشخصيات:

فهي شخصيات فاعلة تدرك موقعها من التاريخ - أو شخصيات ضد، تتحرك عكس مسار الجماعة - أو شخصيات طفيلية تسخر أزمة الجماعة لتحقيق مصالح خاصة.

2 - مدارات الشرق: وهي الرواية التي تجاوز فيها نبيل سليمان تجاربه وتجارب غيره، وقد كتب عنها دراسات نقدية عديدة صدرت كلها عن دار الحوار منها دراسة سمر روحي الفيصل - جمال باروت

وعبدالرزاق عيد - محسن يوسف.. الخ. وهذه هنا دراسة في الكتاب نحن بصدده كتبها الروائي الجزائري د. واسيني الأعرج (ص 36) وهي دراسة مطولة مقسومة الى قسمين الأول يتعلق بالمتخيل الروائي والتاريخ، والثاني: مدارات الشرق - بنيات التفكك والاختراق. يستعرض فيها الأعرج موضوع العلاقة بين الرواية والتاريخ، بين فضاء التاريخ وفاعلية النص، بادئا بمقدمات نقدية حول المخيلة والمتخيل، واصلا الى أن الرواية ليست تاريخا «فهي بنية نوعية» تتأسس على المتخيل. ولكنها ليست بنية مناقضة للتاريخ. وبخصوص رباعية «مدارات الشرق» يقول: «ينبني نص المدارات أصلا على هذا التصور الكلي المقدم نظريا الذي يجعل من التاريخ مادته الأساسية لممارسة اللعبة الروائية وتأصيل الحكاية». ويكتشف الأعرج في المدارات «نصوصا مدفونة». وأول ما يثير الانتباه فيها «امتداد فضاء الكتابة وزمنها الذي يقارب بعض خصوصيات الفضاء الملحمي». ونظرا للتماسك الصارم في دراسة الأعرج، واعتماده أرضية بنيوية - بارت تحديدا - في قراءته للرواية وتقنياته، يصعب الآن في مادة تعرض لكتاب متنوع مشترك أن نكثف منها شيئا، فلا شيء فيها خاضع للتكثيف. وقراءة الدراسة خير من تشويهها وتجزيئها عندما يستحيل ذلك.

3 - جرماتي: هي الرواية الثالثة التي درسها النقاد في الكتاب، وقد تعامل معها كل من: حسن حميد (ص 114) - ود. سمر روحي الفيصل (ص 127) - ود. قاسم المقداد (ص 142). والجميع متفق على أن جرماتي رواية ذات مكان ملتبس (حسن حميد) وأنها قرية غير محددة جغرافيا (الفيصل).

يرى حسن حميد أن الرواية ملغزة، مميزة في تعدد شخصياتها، استثنائية، بحاجة الى التخفف من كل المناهج المسبوقة. هي رواية عن الحرب، والخراب الذاتي والاجتماعي معا، شخصياتها ذات علائق واهية مع الآخرين، وصاحبها يخرج فيها على القواعد المعروفة في كتابة الرواية.

ويرى الفيصل أن الرواية تسمي المكان الأساسي ثم تسمي أمكنة فرعية والتسمية هي خطوة أولى لتحديد المكان الروائي، ولكن لابد لاختراق المكان من النصف لكي ندرك هذا المكان. وهذا ما لم يغفل عنه نبيل.. ويحدد الفيصل الميزة الفنية الأساسية للرواية وهي قدرة سليمان على الانتقال من المكان الروائي الى الفضاء الروائي، حيث قام نبيل سليمان برصد العلاقات بين فريقين متناقضين، وهي علاقات ذات صفات مكانية (بين أعلى الهرم الاجتماعي وأدنى درجات السلم).

أما د. المقداد فينطلق من أن الفكرة التي شغلت نبيل سليمان في بداية روايته تشظت فيما بعد الى فكرتين. وكل فكرة كانت تنقسم بدورها الى فكرة جديدة، وكما نعتقد فهذه رؤية تعتمد المنهج البنيوي الذي يرى الكتابة على أنها بنيات ثنائية تتلاقى وتتفاعل وتنشطر. والعالم كله في ضوء هذه الرؤية قائم على الثنائيات.. وكلما تشظت الفكرة الى ثنائية ما، بحث الكاتب لها عن أشخاص وأماكن وأحداث وحالات خاصة وعامة ليخلع عليها أفكاره، ويجد لتشظي هذه الأفكار من يمشي بها على أرض الواقع. كما يرى د. قاسم الذي يوظف دراسته النقدية الحديثة في كشف العلاقة المضمرة بين خطاب الرواية والمتلقي القارئ حيث يبذل الروائي جهدا للاقتراب من كفاءة القارئ.

لوحة الغلاف للفنان: طارق مرستاني